Prof. MARIANA BADEA

Nepoților mei,
Ana și Vlad

Limba și literatura română

pentru

Bacalaureat

În conformitate cu
Programa de limbă și literatură română
pentru examenul de bacalaureat

DTP Pre-Press: Cristian STOICA

Coperta: Maria Paşol

Ediţie îngrijită de prof. Gheorghe BADEA

ISBN-13: 978-973-1722-13-9
Copyright © 2015, SC Professional Consulting SRL

Pentru informaţii privind oferta editorială, consultaţi:

www.editurabadea.ro

Editura: BADEA & PROFESSIONAL CONSULTING

Bd. N. Grigorescu 63, sector 3, Bucureşti

Comenzi la tel./fax: (021)222.1183, 0740.098528

www. editurabadea.ro

Informaţii, consultaţii,
comentarii şi dezbateri pe blogul
www.mariana-badea.ro

CUPRINS

PARTEA ÎNTÂI
OPERE ŞI CURENTE LITERARE

CAPITOLUL I: FUNDAMENTE ALE CULTURII ROMÂNE

Originile şi evoluţia limbii române pag.7

CAPITOLUL AL II-LEA: PERIOADA VECHE

◆**Umanismul** pag.13

●Marii cronicari: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir pag.15

◆**Iluminismul** pag.23

●Şcoala Ardeleană pag.25

●*„Ţiganiada"* de Ion Budai-Deleanu pag.27

CAPITOLUL AL III-LEA: PERIOADA MODERNĂ

◆**A. Perioada paşoptistă: "Dacia literară"** pag.30

●*„Malul Siretului"* de Vasile Alecsandri pag.34

●*„Zburătorul"* de Ion Heliade Rădulescu pag.38

●*„Alexandru Lăpuşneanul"* de Costache Negruzzi pag.45

❒ *România, între Occident şi Orient (dezbatere)* pag.51

◆**B. Criticismul junimist: „Junimea" şi „Convorbiri literare"** pag.58

◆TITU MAIORESCU pag.61

●*„Povestea lui Harap-Alb"* de Ion Creangă pag.66

◆ION CREANGĂ – limbajul prozei narative (arta naraţiunii) pag.74

Curente literare în sec.al XIX-lea şi începutul sec.al XX-lea

◆**Romantismul** pag.78

●*„Revedere"* de Mihai Eminescu pag.81

●*„Dorinţa"* de Mihai Eminescu pag.85

●*„Floare albastră"* de Mihai Eminescu pag.90

●*„Odă (în metru antic)"* de Mihai Eminescu pag.95

●*„Luceafărul"* de Mihai Eminescu pag.100

◆ Romantismul liricii eminesciene pag.107

◆**Realismul** pag.111
●*„În vreme de război”* de Ion Luca Caragiale pag.113
●*„Moara cu noroc”* de Ioan Slavici pag.119
◆**Prelungiri ale romantismului şi clasicismului** pag.126
●*„Mânioasă”* de George Coşbuc pag.126
●*„Rugăciune”* de Octavian Goga pag.130
◆**Simbolismul** pag.136
●*„Plumb”* de George Bacovia pag.139
●*„Decor”* de George Bacovia pag.143
●*„Nocturnă”* de George Bacovia pag.148

CAPITOLUL AL IV-LEA: PERIOADA INTERBELICĂ
•EUGEN LOVINESCU – modernismul românesc pag.151
Romanul în perioada interbelică
❒ *Orientări tematice. Tipuri de roman (studiu de caz)* pag.155
◆**Romanul realist-obiectiv**
●*„Ion”* de Liviu Rebreanu pag. 159
◆**Romanul psihologic/ Romanul experienţei/ Romanul subiectiv**
● *„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”* de Camil Petrescu pag.167
●*„Patul lui Procust”* de Camil Petrescu pag.173
● *„Maitreyi”* de Mircea Eliade pag.181
◆**Romanul realist-balzacian obiectiv**
●*„Enigma Otiliei”* de George Călinescu pag.187
◆**Romanul realist-tradiţional obiectiv**
●*„Baltagul”* de Mihail Sadoveanu pag.195

Poezia în perioada interbelică
❒ *Diversitate tematică, stilistică şi de viziune (studiu de caz)* pag 202
Curente literare în perioada interbelică
◆**Modernismul** pag.204
●*„Testament”* de Tudor Arghezi pag.206
●*„Flori de mucigai”* de Tudor Arghezi pag.211
●*„Adam şi Eva”* de Tudor Arghezi pag.215
●*„Psalm” (Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere)* de Tudor Arghezi pag.221
●*„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”* de Lucian Blaga pag.225
●*„Lumina”* de Lucian Blaga pag.229
●*„Gorunul”* de Lucian Blaga pag.232
●*„Din ceas, dedus... ”* (*„Joc secund”*) de Ion Barbu pag.237
●*„Oul dogmatic”* de Ion Barbu pag.240
●*„Riga Crypto şi lapona Enigel”* de Ion Barbu pag.243
◆**Tradiţionalismul** pag.247
●*„Aci sosi pe vremuri”* de Ion Pillat pag.249
●*„În grădina Ghetsemani”* de Vasile Voiculescu pag.253

❒ *Modernism versus tradiţionalism* pag 257
◆**Avangardismul** pag.260
●*„Ora fântânilor”* de Ion Vinea pag.263
❒ *Identitate culturală în context european (studiu de caz)* pag 266

CAPITOLUL AL V-LEA: PERIOADA POSTBELICĂ
Romanul în perioada postbelică
❒ *Orientări tematice. Tipuri de roman (studiu de caz)* pag 272
●*„Morometii”* de Marin Preda pag.276
●*„Cel mai iubit dintre pământeni”* de Marin Preda pag.285

Poezia în perioada postbelică
❒ *Diversitate tematică, stilistică şi de viziune (studiu de caz)* pag 296
Curente literare în perioada postbelică
◆**Neomodernismul** pag.299
●*„Către Galateea”* de Nichita Stănescu pag.300
●*„Leoaică tânără, iubirea”* de Nichita Stănescu pag.304
●*„Poveste sentimentală”* de Nichita Stănescu pag.308
●*„Echerul”* de Marin Sorescu pag.310
●*„Poveste”* de Marin Sorescu pag.314
◆**Postmodernismul** pag.317
• *Poezia postmodernistă*
●*„Georgica a IV-a”* de Mircea Cărtărescu pag.320
●*„Ciocnirea”* de Mircea Cărtărescu pag.323
• *Romanul de după 1980*
●*„Femeia în roşu”* de *Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş* pag.325
●*„Zmeura de câmpie”* de *Mircea Nedelciu* pag.334

Dramaturgia
●*„O scrisoare pierdută”* de I.L. Caragiale pag.341
●*„Jocul ielelor”* de Camil Petrescu pag.350
●*„Iona”* de Marin Sorescu pag.357

PARTEA A DOUA
CARACTERIZAREA PERSONAJELOR

◆**Personaj de basm cult**
●**Harap-Alb** *(„Povestea lui Harap-Alb” de Ion Creangă)* pag.363
◆**Personaj de nuvelă**
●**Alexandru Lăpuşneanul**
(„Alexandru Lăpuşneanul” de Costache Negruzzi) pag.367
●**Stavrache** *(„În vreme de război” de I.L.Caragiale)* pag.372
●**Ghiţă** *(„Moara cu noroc” de Ioan Slavici)* pag.376

◆**Personaj de roman**
●**Ion** *(„Ion" de Liviu Rebreanu)* pag.380
●**Ştefan Gheorghidiu***(„Ultima noapte de dragoste, întâia [...]" de Camil Petrescu)* pag.384
●**Ela Gheorghidiu** *(„Ultima noapte de dragoste, întâia [...]" de Camil Petrescu)* pag.389
●**George Demetru Ladima** *(„Patul lui Procust" de Camil Petrescu)* pag.394
●**Felix Sima** *(„Enigma Otiliei" de George Călinescu)* pag.398
●**Otilia Mărculescu** *(„Enigma Otiliei" de George Călinescu)* pag.401
●**Allan** *(„Maitreyi" de Mircea Eliade)* pag.404
●**Vitoria Lipan** *(„Baltagul" de Mihail Sadoveanu)* pag.408
●**Ilie Moromete** *(„Moromeţii" de Marin Preda)* pag.413
●**Victor Petrini**
(„Cel mai iubit dintre pământeni" de Marin Preda) pag.417
◆**Personaj dramatic**
○*Personaj de comedie*
●**Nae Caţavencu** *(„O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale)* pag.422
●**Zaharia Trahanache**
(„O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale) pag.426
●**Zoe Trahanache** *(„O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale)* pag.429
○*Personaj de dramă*
●**Gelu Ruscanu** *(„Jocul ielelor" de Camil Petrescu)* pag.432
○*Personaj de teatru postbelic*
●**Iona** *(„Iona" de Marin Sorescu)* pag.437

PARTEA A TREIA
LIMBĂ ŞI COMUNICARE

◆**Stilurile funcţionale ale limbii române** pag.444
◆**Comunicarea: factori, clasificare, funcţii, tipuri, scop** pag.450
◆**Registre stilistice** pag.453
◆**Limbajul şi expresivitatea textului poetic** pag.456
◆**Relaţii semantice (de sens) între cuvinte** pag.459
◆**Semnele de punctuaţie** pag.462
◆**Tipuri de texte: narativ, descriptiv, argumentativ, informativ, eseul, rezumatul, referatul, texte de frontieră** pag.464
◆**Mic dicţionar de concepte operaţionale** pag.477

PARTEA ÎNTÂI

◆ OPERE ŞI CURENTE LITERARE ◆

Capitolul 1 FUNDAMENTE ALE CULTURII ROMÂNE

◆ ORIGINILE ŞI EVOLUŢIA LIMBII ROMÂNE

(prezentare sintetică)

I. Formarea limbii române

Limba română este o **limbă romanică sau neolatină**, la fel ca franceza, italiana, portugheza, spaniola, provensala, catalana, sarda, retoromana şi dalmata (ultima, dispărută către sfârşitul secolului al XIX-lea). Toate limbile romanice s-au format din limba latină şi au evoluat diferit de la o naţiune la alta, în decurs de câteva secole, pe teritoriile cucerite şi stăpânite de romani (Galia, Peninsula Iberică, Dalmaţia, Dacia). Limbile romanice se aseamănă prin *structura gramaticală* şi prin cea mai mare *parte a vocabularului*.

După Războiul de cucerire a Daciei de către romani (105-106), are loc procesul de *romanizare a geto-dacilor*, iar limba latină este însuşită de către băştinaşi. **Prin contopirea geto-dacilor cu romanii s-a născut poporul român, iar peste limba geto-dacă s-a suprapus limba latină vulgară/ populară** (lat. „vulgaris" = populară), **din care s-a format limba română.**

Procesul de constituire a limbii române a fost îndelungat şi complex. Se poate contura o primă etapă a formării limbii române în **secolele VI-VII**, dar o consolidare a caracteristicilor mai bine conturate durează până în **secolul al IX-lea.**

Limba română este o limbă unitară, adică se vorbeşte la fel pe întreg teritoriul ţării, cu variaţii regionale puţin semnificative, iar limba română vorbită este foarte apropiată de limba română literară.

II. Elementele constitutive ale limbii române

Limba latină care s-a impus în provinciile ocupate de romani a fost ***latina populară***, aceea ***vorbită*** în armată şi în comerţ, influenţând în mod esenţial formarea limbii române în elementele sale constitutive. ***Latina clasică*** reprezenta varianta literară a limbii, folosită în operele literare şi de către persoanele cultivate ale Romei.

Româna comună este limba vorbită în prima fază a formării limbii române, de aceea se mai numeşte ***româna primitivă (protoromâna, străromâna)***. Ea reflectă puternica influenţă a limbii latine în Fonetică, Morfologie, Sintaxă şi Lexic, cu elemente gramaticale şi lingvistice care s-au permanentizat, dovadă fiind faptul că se regăsesc şi în limba română actuală.

A. Sistemul fonetic se defineşte prin câteva particularităţi:

rotacismul* - care constă în transformarea lui „l" intervocalic în „r" la cuvintele ***de origine latină* (*de exemplu*: sale = sare; gula= gura; sole=soare; fillum = fir); în cuvintele ***de origine slavă***, *„ll" intervocalic* rămâne consoana *„l"* nemodificată (*de exemplu*: boală, fală);

*apariţia unor *consoane noi,* ***preluate din slavonă şi inexistente în limba latină***: *ţ* şi *ş*;

*pe lângă cele ***şase vocale din limba latină***, apare ***vocala*** *î*, care particularizează limba română între limbile romanice.

B. Morfologia este influenţată, în special, de *latină şi slavonă:*

a) se respectă, în general, ***sistemul morfologic al latinei populare,*** păstrându-se majoritatea caracteristicilor:

*cele *trei declinări ale substantivului* rămase din cele cinci ale limbii latine;

*cele *trei genuri ale substantivului:* masculin, feminin şi neutru;

**gradele de comparaţie ale adjectivului*;

**numeralul* de la 1 la 10;

*cele *patru conjugări ale verbului*;

b) din sistemul morfologic al limbii române, sunt de ***origine slavă:***

*începând cu *numeralul 11*, formarea numeralului cardinal respectă modelul slav, inclusiv *numeralul 100*;

**vocativul* feminin în *„o"*;

*menţinerea *genului neutru* în limba română, spre deosebire de alte limbi romanice care n-au beneficiat de influenţa slavonă şi a dispărut cel de al treilea gen;

C. Sintaxa

a) se menţine - în general – ***structura frazei din limba latină,***

b) formarea de noi cuvinte cu ajutorul *prefixelor* „răs-" şi „ne-", precum şi a *sufixelor* „-ean", "-işte", „-iş", „-iţă" - ***influenţă slavonă***

D. Vocabularul este format din ***cuvinte de origine latină, slavă, turcă, maghiară, greacă, germană, rusă*** şi un număr redus de ***cuvinte dace*** etc.

a) ***Cuvintele de origine dacă*** rămase în limba română contemporană sunt puţine, ***aproximativ o sută:***

**substantive comune:* baci, barză, brad, brânză, buză, căciulă, copac, copil, mazăre, moş, pârâu, raţă, strugure, ţap, vatră, viezure etc.;

**substantive proprii:* Argeş, Criş, Iaşi, Jiu, Mureş, Olt, Prut, Siret, Timiş, Turda etc.;

**verbe*: a se bucura, a scăpăra, a cruţa etc.;

**sufixele*: -esc, -eşte, -andru etc.;

b) În ***fondul principal lexical (vocabularul activ)*** există peste **60% cuvinte de origine latină, 20% cuvinte de origine slavă**, iar restul sunt **cuvinte de alte origini.** Trăinicia şi stabilitatea limbii române au făcut ca acele cuvinte pătrunse în limbă cu ocazia dominaţiilor străine să fie respinse odată cu sfârşitul respectivei asupriri. Se pot construi fraze întregi *numai* din cuvinte de origine latină, dar *nu* se poate alcătui nici măcar o singură propoziţie din cuvinte nelatine.

Poemul „Luceafărul" de Mihai Eminescu conţine 88,6% cuvinte de origine latină şi 13 strofe alcătuite numai cuvinte latine (D.H..Mazilu). De altfel, întreaga lirică eminesciană include 83% cuvinte de origine latină, 6,93% cuvinte de origine slavă şi doar 2,52% de alte origini (D. Macrea).

c) ***Domenii ale vocabularului:***

părţile corpului omenesc* sunt numite în proporţie de ***92% cuvinte latineşti, 2 cuvinte de origine dacă* (ceafă şi grumaz), ***4 cuvinte de origine slavă*** (gât, obraz, gleznă, trup); ***un cuvânt de origine greacă*** (a mirosi) şi ***un cuvânt de origine necunoscută*** (burtă);

cuvinte de origine slavă: stăpân, boier, bogat, lacom, trudă, boală, prost etc;

cuvinte de origine maghiară: neam, belşug, bănuială, cheltuială, oraş etc;

cuvinte de origine turcă: tutun, cafea, catifea, baclava, sarma, sugiuc etc.;

cuvinte de origine greacă: dascăl, condei, ieftin, folos etc;

cuvinte de origine rusă: constituţie, comisie, comitet etc.

III. Dialectele şi graiurile limbii române

Limba română are ***patru dialecte***:

**dialectul daco-român* – care se vorbeşte pe teritoriul ţării noastre;
**dialectul aromân (macedoromân)*;
**dialectul megleno-român*;
**dialectul istro-român*.

Graiurile limbii române sunt acele particularităţi ale limbajului popular, care se manifestă în diferite zone geografice ale ţării. ***Graiurile sau subdialectele limbii române*** sunt: ***muntean, moldovean, bănăţean, crişean şi maramureşean*** şi se vorbesc în provinciile omonime. Graiurile româneşti se deosebesc unele de altele prin trăsăturile fonetice şi lexicale care le şi particularizează. De exemplu, în Moldova şi în Banat consoanele *ci, gi* se rostesc *ş, j*, iar consoanele *p, b, f, v, m* urmate de *i* se pronunţă *chi*, respectiv *ghi, hi, ghi* (i, ji), *ni* (ex. „picioare = chişoare"). Se spune *porumb* şi *zăpadă* în Muntenia, dar *păpuşoi* şi *omăt* în Moldova, pe când în Transilvania aceleaşi sensuri sunt numite de *cucuruz* şi *nea*.

IV. Începuturile scrierii în limba română

Latinitatea limbii române a fost demonstrată cu argumente de **cronicari**, de **Dimitrie Cantemir, de corifeii Şcolii Ardelene, de Bogdan Petriceicu Hasdeu** ş.a.

Primul document în limba română, datând din **1521**, este ***„Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung către judele Braşovului, Hans Beckner"***, prin care i se comunică primarului Braşovului că turcii pregătesc o invazie militară în Transilvania. Din analiza celor opt fraze care compun acest text reiese cu certitudine faptul că se scrisese în româneşte şi până la această dată.

Din **secolul al XVI-lea** datează numeroase alte documente originale scrise în limba română ca: foi de zestre, testamente, acte de vânzare-cumpărare etc. Tot acum s-au efectuat şi ***primele traduceri*** de texte religioase descoperite în mănăstirile din nordul ţării. Textele traducerilor au fost **tipărite** de **diaconul Coresi** între 1556–1583, iar cea mai veche tipăritură în limba română este ***„Catehism (Întrebare creştinească)"***, din **1559-1560**. Câţiva ani mai târziu, în 1582, se tipăreşte ***„Palia de la Orăştie"***, prima parte din ***„Vechiul Testament"***.

Conştiinţa unităţii limbii române este afirmată încă din anul **1537** de **Nicolaus Olahus** în lucrarea ***„Hungaria"***, scrisă în limba latină: „Moldovenii au aceeaşi limbă, obiceiuri şi religie ca şi muntenii". Cele mai vechi **traduceri**, numite şi **texte rotacizante** pentru că reflectă rotacismul

fonetic, se identifică după locul descoperirii ori după numele posesorului: ***„Psaltirea Hurmuzachi"***, ***„Psaltirea Voroneţeană"***, ***„Codicele Voroneţean"*** şi ***„Psaltirea Scheiană"***.

Mitropolitul Varlaam al Moldovei tipăreşte la Iaşi, în **1643, primul manual de învăţare a limbii române, *„Carte românească de învăţătură"***, adresându-se „către toată semiţia românească". **Simeon Ştefan**, în ***„Precuvântare"*** la ***„Noul Testament de la Bălgrad"*** (Alba-Iulia, 1648), insistă asupra necesităţii folosirii cuvintelor înţelese de toţi românii, iar traducătorii primei versiuni integrale a Bibliei, cunoscută sub numele ***„Biblia de la Bucureşti"*** **(1688),** încununează cu succes eforturile înaintaşilor.

Limba română literară modernă se conturează în cea de **a doua jumătate a secolului al XVIII-lea** printr-un proces vertiginos şi foarte complicat de „relatinizare", care a fost posibil datorită omogenizării sociale româneşti şi unităţii limbii comune. Cuvintele savante care pătrunseseră în limbă au fost adaptate la modelele latineşti fixate de Şcoala Ardeleană, prin cărturarii Samuil Micu, Gheorghe Şincai şi Petru Maior.

Începând cu **secolul al IX-lea şi până în 1860**, scrierea în limba română s-a făcut cu ***alfabetul chirilic***, compus din 43 de litere şi creat de fraţii călugări Chiril şi Metodiu. Trecerea la alfabetul latin nu a fost bruscă, ci a cunoscut faze intermediare. **Ion Heliade Rădulescu** a simplificat mai întâi scrierea chirilică, adaptând alfabetul pronunţiei româneşti prin publicarea primei cărţi de ***„Gramatică românească"*** **(1828)**, susţinând scrierea fonetică, însă exagerând prin latinizarea limbii.

Până în 1844 s-au creat ***alfabete de tranziţie***, în care caracterele chirilice au fost înlocuite, treptat, cu litere latine. **Oficializarea limbii române şi a alfabetului latin are loc în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, în 1860.** În ***„Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române"***, editat de Academia Română în 2005, se specifică: „Limba română modernă se scrie cu alfabetul latin (până în 1860, limba română s-a scris, de regulă, cu alfabetul chirilic şi, în ultima perioadă, cu un alfabet de tranziţie). Alfabetul actual al limbii române are **31 de litere**. Toate literele sunt perechi: litera mare (numită şi *majusculă* sau, mai rar, *capitală*) şi literă mică (numită şi *minusculă* sau, în domeniul tipografic, *de rând*.)".

În **secolul al XIX-lea**, după Pacea de la Adrianopol (1829), relaţiile economice, culturale, sociale şi politice dintre Ţara Românească, Moldova şi Transilvania se intensifică şi iau fiinţă la Iaşi şi la Bucureşti **primele şcoli** în limba română (în care predau şi profesori pregătiţi la Blaj şi Braşov), precum şi **primele ziare** cu titluri semnificative: ***„Curierul***

românesc" la Bucureşti, redactat de **Ion Heliade Rădulescu**, *„Alăuta românească"*, la Iaşi, condusă de **Gheorghe Asachi** şi *„Gazeta de Transilvania"*, iniţiată de **Gheorghe Bariţiu.**

În această perioadă se fixează **normele limbii române literare**, se creează **stilurile funcţionale** (beletristic, ştiinţific, publicistic, administrativ-juridic), dispar turcismele, grecismele şi slavonismele învechite, consolidându-se o limbă expresivă pentru diversele forme de manifestare ale culturii române (artă, ştiinţă, tehnică). Procesul de modernizare a limbii române se defineşte şi prin **împrumuturile** din limbile romanice ori din latina clasică. În secolul al XIX-lea cele mai multe **neologisme** provin din ***limba franceză***, iar din ***italiană*** predomină cuvintele din domeniul bancar, muzical şi culinar.

Iau fiinţă grupări culturale şi literare: ***„Dacia literară"*** **(1840)** sub conducerea lui **Mihail Kogălniceanu**, care fixează direcţiile principale pentru o literatură naţională, ***„Junimea"*** **(1863)** sub îndrumarea lui **Titu Maiorescu**, personalitate hotărâtoare pentru crearea şi consolidarea limbii şi literaturii române. Acum se ivesc primii scriitori importanţi, cunoscuţi sub numele „marii clasici", **Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici**, ale căror opere de valoare nepieritoare, fiind atât de naţionale, intră în universalitate.

Bogdan Petriceicu-Hasdeu a studiat formarea limbii române din documente vechi, texte religioase, având ca rezultat publicarea unor lucrări de valoare pentru cunoaşterea aprofundată a originilor limbii. Astfel, sub titlul arhaic ***„Cuvente den bătrâni"*** **(1878-1879)** face cunoscute o serie de studii şi documente din secolul al XVI-lea. Opera sa monumentală este ***„Etymologicum Magnum Romaniae"*** **(1887-1898)**, un **dicţionar** cuprinzător, cu indicarea etimologiei şi a caracteristicilor cuvintelor, lucrare complexă care, în cele patru volume publicate, a ajuns doar la termenul „bărbat". Din păcate, nimeni nu a continuat acest dicţionar, căci Academia Română a stabilit, între timp, alte norme lingvistice.

Spre deosebire de **limba literară**, care însumează ***regulile vorbirii şi scrierii corecte***, atât din punct de vedere gramatical cât şi al vocabularului, pentru a exprima ideile culturii şi ale ştiinţei, **limba literaturii artistice** poate să întrebuinţeze orice forme, cuvinte şi expresii atât din limba literară, cât şi din limba populară sau din graiuri. Singura condiţie este ca limbajul artistic să servească operei literare pentru a ilustra o epocă ori un personaj, astfel încât cititorul să perceapă autenticitatea acelei etape sau erou literar.

Capitolul 2 PERIOADA VECHE

◆ CURENTE CULTURALE/ LITERARE

ÎN SECOLELE XVII-XVIII

(Formarea conştiinţei istorice)

UMANISMUL

(prezentare sintetică)

Definiţie: **Umanismul** este mişcarea social-culturală inspirată de concepţia că omul, fiind o fiinţă superioară, se poate perfecţiona prin cultură şi artă. În opoziţie cu ideologia şi cultura medievală, curentul umanist promovează încrederea în propria capacitate de dezvoltare spirituală şi intelectuală a fiecărui om şi militează pentru evoluţia multilaterală a personalităţii. Umaniştii impulsionează atitudinea de respingere a oprimării şi înjosirii omului, încurajând manifestarea demnităţii şi plenitudinii morale. Pornind de la premisa că apogeul dezvoltării armonioase a omului a fost atins în Antichitate, prin idealul „omului universal", umaniştii au studiat cu entuziasm culturile şi limbile greacă şi latină. În cadrul acestei mişcări s-au format numeroşi cărturari de înaltă erudiţie filozofică, istorică, filologică, literară şi în alte domenii, denumite şi astăzi umaniste.

● **Umanismul în cultura europeană**

Umanismul a fost iniţiat în **Epoca Renaşterii (secolele XIV-XVI)**, ca reacţie împotriva Feudalismului, iar centrul mişcării umaniste a fost Italia. De aici, ideile lui generoase s-au răspândit în aproape toate ţările Europei. Renaşterea europeană i-a avut ca **reprezentanţi** pe **Dante, Petrarca, Boccaccio, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Niccolo Machiavelli** în Italia; pe **François Rabelais, Pierre Ronsard şi Michele Montaigne** în Franţa; pe **Thomas Morus** în Anglia; pe **Martin Luther** în Germania, pe **Erasmus din Rotterdam** în Olanda etc. Dezvoltarea culturii are loc în ritm rapid prin înfiinţarea de ***Universităţi*** în toate marile oraşe europene, în cadrul cărora s-au organizat ***biblioteci*** dotate, în principal, cu operele clasice ale Antichităţii, între care ***Biblioteca Vaticanului*** (1455) cuprindea peste ***1200 de volume***.

Apariția tiparului, inventat de către **Gutenberg** în **1440**, a făcut posibilă tipărirea nu numai a operelor antice, dar mai ales ale cărților scrise în limbile naționale. Astfel, ***în 1623 sunt tipărite, la Londra, 36 de piese ale lui Shakespeare, în tiraje de o mie de exemplare***.

● **Umanismul românesc**

Principalele direcții ale umanismului se pot sintetiza astfel:

- plasarea ***omului*** în centrul preocupărilor („omul este măsura tuturor lucrurilor" – filozoful grec Protagoras);
- reconsiderarea și valorificarea ***tradițiilor culturale ale Antichității greco-latine***;
- formarea și dezvoltarea ***omului multilateral, ca spirit universal*** („uomo universale");
- prețuirea ***erudiției***, a ***demnității*** și ***libertății*** umane;
- omul să fie dominat de ***rațiune***;
- ***armonizarea ființei umane cu natura înconjurătoare***;
- folosirea, ca limbă de cultură, ***latina și slavona***;
- respingerea ***dogmatismului și abuzurilor bisericești*** (Reforma germanului Martin Luther – 1517);
- recunoașterea rolului educativ al istoriei naționale;

În **Țările Române**, curentul umanist se dezvoltă începând cu **secolul al XVII-lea**, când apar **primii cărturari** cunoscători ai culturii clasice și ai limbilor greacă și latină, ca: **Udrișteș Năsturel, Varlaam, Simion Ștefan, Dosoftei, Nicolae Milescu**. Cel dintâi umanist care afirmă și susține cu argumente originea romană a limbii și a poporului român este **Nicolaus Olahus**, în lucrarea ***„Hungaria" (1536)***, scrisă în limba latină.

Activitatea și scrierile marilor cronicari **Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce** apoi **Dimitrie Cantemir**, în Moldova, **Stolnicul Constantin Cantacuzino**, în Țara Românească, au determinat apariția unui ***umanism specific românesc***, cum ar fi elogiul adus Țărilor Române pentru lupta împotriva expansiunii otomane sau argumentarea originii romane a poporului și a latinității limbii române. Ei au pus bazele istoriografiei naționale, contribuind la tipărirea primelor cărți de cult religios în limba slavonă. În această perioadă s-a distins în mod excepțional **Dimitrie Cantemir**, spirit enciclopedic, erudit recunoscut și prețuit la nivel european, care s-a afirmat prin lucrări valoroase în mai toate domeniile culturii: lingvistică, literatură, istorie, geografie, logică, filozofie, muzică, religie.

Particularitatea care caracterizează ***umanismul românesc*** este renunțarea la scrierea în limba slavonă și înlocuirea treptată a acesteia cu limba română, în special în cronicile domnești și cărțile bisericești.

O importanță covârșitoare a avut-o activitatea tipografică a **diaconului Coresi,** desfășurată la Târgoviște, apoi la Brașov. Cele aproximativ 35 de titluri de carte tipărite în sute de exemplare și distribuite în toate ținuturile românești între anii **1556-1583** constituie adevărate „monumente" de limbă română veche și, totodată, fundamentul formării limbii române literare. Coresi a tipărit primele cărți în limba română: ***„Tetraevanghelierul"*** (traducerea celor patru Evanghelii-1508), ***„Întrebare creștinească"***, lucrare cunoscută și sub numele ***„Catehism"*** (1560), ***„Liturghierul" și „Psaltirea"*** (1570).

O **capodoperă** a umanismului românesc este lucrarea ***„Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie"***.

De altfel, Țările Române s-au numărat printre primele centre ale tiparului în Europa Răsăriteană, la Târgoviște tipărindu-se prima carte, în limba slavonă: ***„Liturghierul" lui Macarie,* 1508**.

Un rol esențial l-au avut și domnitorii luminați, care au construit biserici sau monumente laice și care au înființat școli domnești ori biblioteci voievodale: **Neagoe Basarab, Constantin Brâncoveanu, Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir** etc.

Activitatea cronicarilor ajunge la strălucire în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, iar Letopisețele lor realizează cea dintâi imagine scrisă a istoriei românilor. În concepția cronicarilor, istoria este purtătoare de valori educative, iar operele lor constituie și un act de mare patriotism, principala preocupare fiind aceea a recuperării trecutului ca *„să nu se uite lucrurile și cursul țării"* și să nu se piardă *„în negura vremii"*. (**Miron Costin**).

MARII CRONICARI

Definiție: **Cronica** este o lucrare cu caracter istoric, scrisă mai ales în Evul Mediu, care cuprinde o relatare cronologică a evenimentelor sociale, politice și familiale într-o anumită perioadă și într-un teritoriu determinat. Termenul *„cronică"* vine din limba latină literară, de la *„chronica"* și înseamnă *„istorie pe ani"* și de la grecescul *„chronos"*, care înseamnă *„timp"*.

Cronicarii sunt primii cărturari care consemnează evenimentele istorice ale românilor, contribuind astfel la ***formarea conștiinței naționale a românilor***. Activitatea cronicarilor ajunge la strălucire în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, iar ***Letopisețele*** lor realizează cea dintâi imagine scrisă a istoriei noastre, care, în concepția lor, este purtătoare de valori educative. Operele lor constituie și un act de mare patriotism, prima intenție fiind aceea a recuperării trecutului ca ***„să***

nu se uite lucrurile şi cursul ţării" şi să nu se piardă *„în negura vremii"*. (Miron Costin).

În **Muntenia**, cele mai importante cronici au fost: *„Letopiseţul cantacuzinesc"* şi *„Cronica Bălenilor"*(anonime), *„Viaţa lui Constantin-Vodă Brâncoveanu"* de **Radu Greceanu** şi *„Istoriile domnilor Ţării Româneşti"* de **Radu Popescu**.

Cele mai valoroase **cronici** sunt cele **moldoveneşti**, **„Letopiseţul Ţării Moldovei"**, scris - în ordine - de **Grigore Ureche de la 1359 la 1594**, urmat de **Miron Costin de la 1595 la 1661** şi apoi de **Ion Neculce de la 1661 la 1743**.

◆ **GRIGORE URECHE (1590 - 1647)** a scris *„Letopiseţul Ţării Moldovei, de când s-au descălecat Ţara şi de cursul anilor şi de viiaţa domnilor carea scrie de la Dragoş Vodă până la Aron Vodă"*, în care consemnează **evenimentele cuprinse între anii 1359 şi 1594**, începând, aşadar, cu întemeierea Moldovei de către Dragoş Vodă. Autograful cronicii s-a pierdut, rămânând 22 de manuscrise ale copiştilor Simion Dascălul, Misail Călugărul şi Axinte Uricariul. Dintre aceştia, cel mai fidel copist a fost Uricariul, iar cel care a stârnit reacţii de revoltă a fost Simion Dascălu, deoarece şi-a permis să introducă în textul cronicii capitole proprii, în care a deformat adevărul istoric.

Preocupat de faptul că letopiseţul trebuie să consemneze istoria adevărată a Moldovei, Ureche s-a inspirat din toate documentele vremii (cronicile polone şi latine, letopiseţele moldovene în limba slavonă), din amintirile tatălui său, Nestor Ureche, ale altor boieri bătrâni, care povesteau evenimente istorice pe care le auziseră de la străbuni, precum şi din scrisorile primite de la străini şi actele aflate la curtea domnească, după cum însuşi mărturisea: „Gligore Ureche ce au fost vornic mare, cu multă nevoinţă cetind cărţile şi izvoadele şi ale noastre şi cele striine [...] au cercat ca să putem afla adevărul, ca ***să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deşarte***".

Cronica începe cu scopul declarat al lui Ureche, acela ca urmaşii să cunoască istoria, care are caracter moralizator, şi ca „să rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură, despre cele rele să să ferească şi să să socotească, iar dupre cele bune să urmeze şi să să înveţe şi să să îndirepteze".

Principalele idei ale *„Letopiseţului"* lui Grigore Ureche relevă **originea romană a poporului** şi **latinitatea limbii române**, afirmaţii susţinute cu ***argumente istorice şi lingvistice***. Referindu-se la ***structura vocabularului***, care cuprinde elemente „ale vecinilor de primprejur", afirmă că **„toţi de la Râm ne tragem, şi cu ale lor cuvinte ni-s amestecate"**. Ureche exemplifică afirmaţia cu câteva **argumente lingvistice**: „... de la râmleni, ce le zicem latini, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găină, ei zicu galena, muieria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, noster şi alte multe din limba latinească". Privitor la **originea romană a poporului**, cronicarul remarcă faptul că pe aceste meleaguri „au lăcuit oştile Râmului şi au iernatu de multe ori", că s-au bătut cu sciţii şi tătarii, întrucât această ţară se află „în calea răotăţilor".

Locul central al cronicii îl ocupă domnia lui Ştefan cel Mare, faţă de care Ureche are o preţuire nemărginită şi o admiraţie mărturisită, voievodul român fiind considerat un adevărat principe al Renaşterii. În capitolul ***„De moartea lui Ştefan vodă celui Bun, vă leato 7012"***, pe 2 iulie 1504, Grigore Ureche realizează portretul marelui domnitor într-un stil artistic, de aceea este considerat **primul portret literar**: *„Fost-au Ştefan-Vodă om nu mare de statu, mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospeţe omorâea fără judeţu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştia a-l acoperi, şi unde nu gândeai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter, unde era nevoie, însuşi să vârâia, ca văzându-l-ai săi, să nu îndărăpteze, şi pentru aceia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-se căzut gios, să rădica deasupra biruitorilor"*.

Politica externă a Moldovei este determinată de aşezarea ţării *„în calea răotăţilor"* şi cronicarul semnalează pericolul expansiunii otomane, care „ca o negură acoperă lumea", precum şi lăcomia sultanilor care este *„ca vasul cel fără fund, măcară câtă apă ai turna într-însul, nu-l mai poţi umplea, aşa şi turcul, de ce dai mai mult, de aceia îţi face mai multă nevoie, că el darul îl scrie obicină (obicei - n.n.)"*.

Stilul cronicii este **concis, sobru, cu elemente descriptive şi portretistice**. Cronica lui Grigore Ureche a constituit un important izvor de inspiraţie pentru **Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu.**

*

◆ **MIRON COSTIN (1633-1691)** continuă cronica lui **Grigore Ureche**, însă se află sub puternica influenţă a instabilităţii politice din epocă, deoarece, în cei 38 de ani petrecuţi în Moldova, cronicarul a fost martor direct la succedarea a 19 domnitori. Această atmosferă sumbră, pesimistă domină şi ***„Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron-vodă încoace, de unde este părăsit de Urechi vornicul"***, care ilustrează evenimentele cuprinse între anii **1595 - 1661**, precum şi **ideea romanităţii şi continuităţii poporului, a unităţii etnice şi lingvistice a românilor**. Miron Costin este martor şi uneori participant la evenimentele relatate, conferind astfel conţinutului **un plus de adevăr istoric, de obiectivitate**

şi responsabilitate, deoarece *„eu voi da seamă de ale mele câte scriu”*. Pentru că Moldova se află din ce în ce mai mult sub puterea turcească, iar luptele interne şi externe macină ţara, Miron Costin constată deznădăjduit: *„nu sunt vremurile subt cârma omului, ci bietul om subt vremi”*.

* ***„De neamul moldovenilor, din ce ţară au ieşit strămoşii lor”*** este o remarcabilă operă literară şi ştiinţifică, cu un pronunţat ***caracter polemic***. Lucrarea a fost scrisă în ultima perioadă a vieţii lui Miron Costin, în timpul domnitorului **Constantin Cantemir**, adică între anii **1686 - 1691**. ***Ideea centrală*** este **argumentarea latinităţii limbii române şi a romanităţii poporului nostru**. Opera s-a născut din revolta şi indignarea cronicarului îndreptate împotriva unor copişti ai cronicii lui Ureche, mai ales împotriva lui Simion Dascălul, „om de multă neştiinţă şi minte puţină” şi a lui Misail Călugărul, care strecuraseră afirmaţia că moldovenii ar proveni din tâlharii de la Roma, eliberaţi din puşcării şi exilaţi pe teritoriul Daciei. Miron Costin, scandalizat de aceste „basne”, intenţionează să scrie o ***„Predoslovie”*** (Prefaţă - *n.n.*) la cronica sa, dar adună atâta material documentar, încât realizează o operă de sine stătătoare. Revolta lui este atât de sinceră, încât caracterul polemic al ***„Predosloviei”*** capătă - pe alocuri - ***accente pamfletare***: „de aceste basne să dea seama ei şi de această ocară. Nici ieste şagă a scrie ocară vecinică unui neam, ***că scrisoarea ieste lucru vecinicu”***.

Miron Costin demonstrează ***originea romană a poporului român*** cu argumente ştiinţifice, apelând la *izvoare istorice* despre împrejurările cuceririi Daciei de către Traian, „de la discălecatul ţărâlor cel dintâi de Traian, împăratul Râmului, cu câteva sute de ani peste mie trecute”. Aduce *argumente lingvistice* în susţinerea ***latinităţii limbii române*** şi argumente de ordin *etnografic*, comparând portul, firea, obiceiurile moldovenilor cu cele ale romanilor. Conştient de importanţa misiunii pe care şi-a asumat-o, Miron Costin îşi asumă responsabilitatea istorică, *„Eu voi da seama de ale mele, câte scriu”*, citând în sprijinul afirmaţiilor sale personalităţi ale culturii europene şi documente istorice care vin în **susţinerea ideii de unitate şi origine comună a limbii române** şi consemnează ca lucru de mirare „că limba moldovenilor şi a muntenilor mai multe cuvinte are în sine râmleneşti, decât a italienilor”.

Printr-o adresarea directă către cititor, Miron Costin îşi motivează strădania astfel: *„Biruit-au gândul să mă apuc de această trudă, să scoţ lumii la vedere felul neamului, din ce izvor şi seminţie sântu lăcuitorii ţării noastre, Moldovei şi Ţării Munteneşti, şi românii din Ţările Ungureşti [...] toţi un neam şi o dată discălecaţi sântu”*. De remarcat faptul că sintagma ***„Biruit-au gândul...”*** a fost încrustată de **Titu Maiorescu**

deasupra intrării în camera sa de lucru, considerând-o emblematică şi mobilizatoare pentru un om de cultură.

Alte opere scrise de Miron Costin sunt: ***poemul „Viaţa lumii”***, în care ilustrează idei filozofice importante ca *„fortuna labilis” (soarta este schimbătoare)* şi *„vanitas vanitatum” (deşertăciunea deşertăciunilor)*; ***„Cronica ţărilor Moldovei şi Munteniei”*** şi ***„Istoria în versuri polone despre Moldova şi Muntenia”*** - lucrări scrise *în limba polonă*, în care dezvoltă aceleaşi idei referitoare la **romanitatea poporului şi latinitatea limbii române**, susţinute cu numeroase exemplificări lexicale (etimologii), geografice şi cu informaţii despre vechile instituţii româneşti.

Stilul este mai literar decât la Grigore Ureche, presărat cu ***amănunte anecdotice, portretizări sugestive, descrieri de natură; fraza este amplă, cu o construcţie latinească*** în care sunt evidente influenţele poloneze.

*

◆ **ION NECULCE (1672 - 1745)** continuă cronica lui **Miron Costin**, operă scrisă la vârsta de 60 de ani, prin urmare, cei aproape 70 de ani dintre cei ilustraţi în Letopiseţ coincid cu viaţa lui, iar evenimentele le-a consemnat „singur, dintru a sa ştiinţă”. ***„Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija Vodă până la a doua domnie a lui Mavrocordat” (1661-1743)*** relatează, în principal, **domnia lui Dimitrie Cantemir**. Evenimentele istorice narate nu se bazează pe documente, pentru că toate „se află în inima mea”, fapt ce dă cronicii un ***caracter subiectiv***.

În faţa cronicii, Ion Neculce aşază ***42 de legende istorice***, sub titlul ***„O samă de cuvinte”*** despre care spune că sunt „audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrâni, şi în letopiseţu nu sunt scrise” şi care ilustrează evenimente ce au cutremurat *„săraca Ţară Moldovă”*. Cronicarul acordă legendelor o anumită valoare documentară, dar, ca un adevărat scriitor, îl lasă pe cititor să aprecieze veridicitatea întâmplărilor povestite, *„cine va ceti şi le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară bine va fi; cine precum îi va fi voia, aşa va face”*.

Stilul. Povestitor talentat, Ion Neculce a creat o operă durabilă printr-o forţă artistică surprinzătoare, prin ***arta naraţiunii şi prin arta portretului***, având, între cronicari, măiestria pe care **Ion Creangă** o va desăvârşi: „Numai Creangă, dintre scriitorii ulteriori a mai putut strecura în ţesătura frazei atâtea zicale şi maxime, ca Neculce, al cărui meşteşug în a povesti în pilde ori a imita astfel de vorbire e fără pereche în perimetrul literaturii noastre vechi” **(George Muntean)**.

Proverbele sunt numeroase în letopiseţ: „Calul râios găseşte copaciul scorţos"; „... după cum este vorba că nu fac toate muştele miere"; „Pasărea vicleană dă singură-n laţ". Ion Neculce este şi precursorul lui **Anton Pann**, prin aceea că în unele fraze enumeră proverbele, unele după altele: „Paza bună trece primejdia re, mielul blând suge la doo maice, capul plecat nu-l prinde sabia".

Oralitatea stilului lui Neculce este dată de ***cuvintele populare expresive***, de ***particularităţile de vorbire*** ce dau veridicitate textului. De pildă, atunci când povesteşte mazilirea lui Constantin Duca, doamna Maria, fiica lui Brâncoveanu, strigă muntenește: „Aoleo! Aoleo! că va pune taica pungă dă pungă din Bucureşti pân-în Ţarigrad; şi dzău, nu ne va lăsa şi iar ne vom întoarce cu domnia îndărăpt".

Portretele domnitorilor conturează ***personaje literare*** prin scoaterea în evidenţă a unei virtuţi , a unui viciu ori a unui defect. Gheorghe Duca, un tiran lacom şi infatuat, era „om nu pre nalt şi gros, burduhos rumân la faţă, buzat; barba îi era albă ca zăpada". El a fost „pus într-o sanie cu doi cai, unul alb şi altul murg şi cu hamuri de tei" şi, pe tot drumul „ocări şi sudălmi de audzea cu urechile". Ajuns într-un sat de lângă Suceava, fiindu-i foame, îi cere unei femei puţin lapte, dar aceasta, nerecunoscându-l, i-a strigat: „N-avem lapte să-ţi dăm, c-au mâncat Duca-vodă vacili din ţară; de-l va mânca viermii iadului cei neadormiţi".

Talentul artistic al lui Neculce se manifestă şi în ***folosirea epitetelor populare*** expresive, relevante („bogate nevoi şi ruşini face turcii beţilor oameni"), care dau epicii legendelor o cadenţă şi o atmosferă proprie nordului Moldovei.

Opera lui Ion Neculce a constituit o permanentă sursă de inspiraţie pentru scriitorii de mai târziu, ca **Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Mihail Sadoveanu**.

*

◆ **DIMITRIE CANTEMIR**, „inorogul alb" al gândirii româneşti (**Lucian Blaga**), o impresionantă personalitate europeană, a fost un om de vastă cultură, **umanist erudit** (cunoştea 12 limbi străine), călăuzit de credinţa că *„sufletul odihnă nu poate afla până nu găseşte adevărul, carile îl cearcă oricât de departe şi oricât de cu trudă i-ar fi a-l nimeri"*.

Dimitrie Cantemir este o personalitate copleşitoare a **Renaşterii**, fiind **primul savant de formaţie enciclopedică (erudit)** şi marcând trecerea de la literatura veche, cronicărească, la cea modernă, abordând cele mai variate domenii ştiinţifice şi artistice. Opera sa este amplă şi diversificată, acoperind mai multe ramuri ale culturii:

●**Ştiinţă şi filozofie:** ***„Fizica"***; ***„Metafizica"***; ***„Logica"***; ***„Imaginea ştiinţei sacre ce nu se poate descrie"***; ***„Sistema religiei mahomedane"***; ***„Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul"***; (1698) în care reliefează ideile filozofice: *„carpe diem"* („prea târziu e viaţa cea de mâine, trăieşte azi") şi *„vanitas vanitatum"* (deşertăciunea deşertăciunilor).

●**Istorie:** ***„Interpretarea naturală a monarhiilor"***; ***„Creşterea şi descreşterea Curţii otomane"***; ***„Hronicul vechimei a româno-moldo-vlahilor"*** (argumente temeinice despre **originea poporului român** şi **continuitatea tuturor românilor** pe aceste meleaguri)

●**Muzica:** ***„Tratat de muzică turcească".***

●**Monografii de personalităţi:** ***„Viaţa lui Constantin Cantemir"; „Evenimentele Cantacuzinilor şi Brâncovenilor.***

●**Lucrări de literatură:**

„Istoria ieroglifică", elaborată de Dimitrie Cantemir între anii **1703-1705**, poate fi considerată *un roman alegoric, un pamflet politic, o fabulă şi un eseu filozofic*, fiind printre puţinele opere scrise ***în limba română***, îmbinând mai multe moduri de expunere: *naraţiunea, monologul artistic, proza lirică, fraza rimată în interiorul textului, descrierea* etc. Deşi greoaie la lectură, din cauza frazei latineşti care-i era atât de familiară autorului, cartea are o importanţă deosebită, fiind considerată de către **George Călinescu** singura operă literară viabilă din perioada veche. Tema ilustrează conflictul dintre Brâncoveni şi Cantemireşti pentru ocuparea tronului Moldovei de către Mihail Racoviţă, o rudă a domnitorului din Ţara Românească, în defavoarea fraţilor Cantemir. Discordia manifestată timp de 17 ani, între 1688-1705, este reliefată ca o alegorie a luptei dintre Ţara Păsărilor şi Ţara Patrupedelor, metafora din titlu fiind sugestivă pentru *istoria secretă şi încâlcită* a politicii din acea vreme. (Hieroglifă=semn sau caracter din scrierea vechilor egipteni, care reprezenta noţiunile prin grafierea unor figuri de fiinţe şi de obiecte).

„Descrierea Moldovei" este o *proză savantă*, deoarece informaţiile despre aşezarea, graniţele, flora, fauna, religia, politica şi locuitorii Moldovei sunt descrise într-un limbaj literar, iar moldovenii sunt conturaţi prin adevărate portrete literare.

„Descrierea Moldovei", cu titlul original ***„Descriptio Moldaviae"***, este **prima lucrare monografică a Moldovei**, ***scrisă în limba latină*** în **1716** (pe când Dimitrie Cantemir se afla exilat în Rusia), la cererea Academiei de Ştiinţe din Berlin, al cărei preşedinte, la vremea aceea, era prestigiosul filozof G.W.Leibniz. Lucrarea s-a impus prin acurateţea metodei folosite, vastitatea informaţiei şi concepţia modernă monografică

referitoare la cadrul geografic, istoric, social, cultural şi etnografic al Moldovei. Mai mult decât atât, geografia este relevată în directă relaţie cu istoria şi economia, fiind astfel singura scriere de acest gen în literatura noastră veche. Principalul merit al scrierii se defineşte prin varietatea informaţiilor din numeroasele domenii ale culturii: istorie, geografie, arheologie, ştiinţele naturii, etnografie şi folclor, lingvistică comparată, dialectologie şi psihologie socială, în încercarea savantului de a situa Moldova între celelalte ţări ale lumii, de a o face cunoscută şi altor popoare.

„Descrierea Moldovei" este structurată în ***trei părţi***, conform aspectelor relevate în fiecare dintre ele:

I. Partea geografică are *7 capitole*, fiecare purtând un titlu explicativ pentru conţinutul acestuia: „Despre numele cel vechi şi cel de acum al Moldovei", „Despre apele Moldovei", „Despre munţii şi mineralele Moldovei" etc.

II. Partea politică este cea mai întinsă, conţinând *19 capitole* cu titluri sugestive pentru aspectele politice şi etnografice ilustrate: „Despre alegerea domnilor în Moldova", „Despre oastea moldovenească", „Despre legile Ţării Moldovei", „Despre năravurile moldovenilor", „Despre obiceiurile de la logodnă şi de la nuntă", „Despre obiceiurile de îngropăciune la moldoveni" etc.

III. Despre cele bisericeşti şi ale învăţăturii în Moldova cuprinde *5 capitole*: „Despre religia moldovenilor", „Despre tagma bisericească", „Despre mănăstirile din Moldova", „Despre graiul moldovenesc", „Despre literele moldovenilor".

Scrisă în limba latină, lucrarea nu a fost cunoscută tocmai de cititorii români, fiind **tradusă** abia în **1825**, deşi multe dintre operele lui Cantemir circulau încă din timpul vieţii prin întreaga lume şi în diverse alte limbi străine: în germană, franceză şi rusă.

În concluzie, ***„Descrierea Moldovei"*** este **prima lucrare de idei şi prima proză savantă din cultura română**, în care Dimitrie Cantemir se afirmă ca **personalitate erudită** monumentală prin câteva trăsături fundamentale: *viziunea modernă manifestată atât în realizarea conţinutului, cât şi a formei de exprimare; capacitatea de sintetizare şi esenţializare a problemelor abordate; multitudinea informaţiilor ştiinţifice cuprinse în operă; varietatea domeniilor abordate şi prezentate în lucrare: geografie, ştiinţele naturii, arheologie, mitologie, folcloristică, etnografie, psihologie, lingvistică, dialectologie, stilistică.*

„Dimitrie Cantemir a fost un om al Renaşterii [...], unul dintre aceşti oameni creatori, de cultură completă. Istoric, geograf, filozof, orientalist,

cunoscător al problemelor de teologie, inovator în muzică, amator de artă, avea pretenţii de specialist în fizică şi matematică. În filozofie are fără îndoială idei noi, în geografie, concepţii vaste despre materia de studiu şi este, în acelaşi timp, primul cartograf al Moldovei, în orientalistică studiile sale asupra vieţii musulmane rămân un izvor pentru cercetările de azi. Dar în mijlocul acestor preocupări diverse, rămâne totuşi, înainte de toate, un istoric. Chiar «Descrierea Moldovei», opera lui geografică prin excelenţă, se vede bine că este o scriere geografică datorată unui istoric. Istoric al românilor şi al turcilor, Cantemir a lăsat urme adânci în cultura istorică a posterităţii" (**P.P.Panaitescu - *„Dimitrie Cantemir, viaţa şi opera"***).

ILUMINISMUL

(prezentare sintetică)

Definiţie: **Iluminismul**, cunoscut şi ca *„Epoca luminilor"*, este o mişcare ideologică şi culturală manifestată în secolul al XVIII-lea în mai multe ţări europene, care pune accentul pe ideea „luminării" maselor, a importanţei raţiunii şi a gândirii umane.

■**Iluminismul în cultura europeană**

Apărut ca urmare a crizei feudalismului, iluminismul a evoluat mai întâi acolo unde s-a dezvoltat burghezia, adică în Anglia şi Franţa, apoi în sud-estul Europei. Lupta de emancipare a acestei clase aflate în ascensiune a avut ***caracter antifeudal, antidespotic şi antidogmatic prin cultul vieţii intelectuale, al raţiunii, ştiinţei şi umanismului.*** Punctul de plecare al iluminismului poate fi considerat ***documentul elaborat de Camera lorzilor din Anglia*** sub numele ***„Declaraţia drepturilor omului"*** **(1688),** primul act legislativ care consfinţeşte suveranitatea poporului şi, implicit, libertatea de gândire şi acţiune a omului, contribuind decisiv la „întemeierea unei noi ordini sociale şi spirituale" (**Academia Română**, ***„Dicţionar de termeni literari"***).

●**Principalele direcţii/idei ale iluminismului european *(preluate şi în Principatele Române):***

*combate iraţionalitatea gândirii şi orânduirea feudală;

*militează pentru gândirea raţională şi egalitatea naturală a oamenilor (oamenii sunt egali prin naştere);

*acţionează pentru luminarea maselor prin cultură şi educaţie;

*contribuie la dezvoltarea gândirii critice;

*luptă împotriva prejudecăţilor şi a superstiţiilor;

*susţine afirmarea libertăţii individului;

*pledează pentru încrederea în ştiinţă, progres şi educaţie;

*sprijină ideea că formă ideală de organizare statală este Republica;

●***Reprezentanţii*** de seamă ai iluminismului european au fost personalităţi marcante ale culturii şi literaturii, rămaşi pentru totdeauna în istoria valorilor spirituale universale: **Voltaire, Rousseau, Montesquieu** în Franţa; **Herder, Kant, Lessing, Goethe** în Germania; **John Locke, Hume** în Anglia; **Carlo Goldoni** în Italia; **Lomonosov** în Rusia. Operele lor au un caracter preponderent ***ştiinţific şi filozofic***, de aceea iluminismul are şi ***caracter laic şi anticlerical***.

O lucrare importantă pentru consolidarea şi evoluţia iluminismului a fost ***„Enciclopedia franceză" („Enciclopedia sau dicţionarul raţional al ştiinţelor, artelor şi meseriilor")***, realizată în 17 volume, sub redacţia lui **Diderot şi dŐAlembert** şi apărută între **1751-1780** în Franţa . Ideile iluministe privind metodele pedagogice pentru instruirea şi educarea tinerei generaţii au fost ilustrate de **Jean Jaque Rousseau** în lucrarea, devenită celebră şi de referinţă, ***„Emile, sau despre educaţie".***

■**Iluminismul în Ţările Române (Moldova şi Ţara Românească)**

Ideile curentului cultural european au pătruns şi în Principatele Române, în timpul domniilor fanariote, prin filieră neogreacă, franceză şi austro-italiană. Manifestarea iluministă a avut ***caracter patriotic şi naţional***, primul susţinător al ideilor progresiste fiind episcopul **Chesarie Râmniceanu**, un filozof al istoriei care fundamentează trei etape esenţiale în istoria Ţării Româneşti: ***etnogeneza, întemeierea principatului şi renaşterea culturii româneşti***. În Moldova, **Leon Gheuca** s-a străduit să introducă în şcoli limba română în locul celei greceşti şi a încurajat traducerile din operele filozofilor antici, considerându-le esenţiale pentru dezvoltarea culturii prin răspândirea învăţăturilor şi interpretarea raţionalistă a fenomenelor naturale.

Alţi reprezentanţi din Principatele Române au făcut tranziţia de la iluminism la preromantism: **Costache Conachi, Ienăchiţă Văcărescu** (***„Observaţii sau băgări dă seamă asupra regulelor şi orânduielelor gramaticii rumâneşti"*** - gramatică, 1787), **Dinicu Golescu** (***„Însemnare a călătoriei mele"***).

ŞCOALA ARDELEANĂ

Nucleul **iluminismului românesc** l-a constituit **mişcarea intelectualilor din Transilvania**, de la ***sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XIX-lea***, numită **„Şcoala Ardeleană"**. Curentul iluminist a avut ca punct de plecare un vechi tratat austro-ungar, cunoscut sub numele ***„Unio trium nationum"*** **(1437)**, prin care se interziceau drepturi sociale şi politice românilor din Transilvania, supuşi stăpânirii Imperiului Austro-Ungar. Aşadar, Şcoala Ardeleană are ca prim obiectiv ***eliberarea naţională şi socială***, năzuinţă de veacuri a românilor transilvăneni. Această mişcare iluministă a fost iniţiată de episcopul **Ioan Inocenţiu Micu-Klein (1745-1806)** şi a adunat în jurul ei intelectuali veritabili, care făcuseră studii superioare la Viena sau Roma şi care continuă ideile cronicarilor cu privire la ***originea latină a limbii române şi la romanitatea poporului***. Ca prim argument împotriva pactului politic austro-ungar, cărturarii mişcării iluministe elaborează un amplu program intitulat ***„Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae"*** **(1791)**, prin care solicită împăratului Leopold al II-lea al Austriei drepturi egale cu celelalte etnii ale Imperiului pentru românii din Transilvania, aducând ca argumente originea poporului român, vechimea şi continuitatea lui pe aceste meleaguri. Aceste revendicări sunt susţinute şi întărite de operele istorice ale învăţaţilor ardeleni: ***„Scurtă cunoştinţă a istoriei românilor"*** şi ***„Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor"*** de **Samuil Micu**, ***„Hronica românilor şi a mai multor neamuri"*** de **Gheorghe Şincai** şi ***„Istoria pentru începutul românilor în Dacia"*** de **Petru Maior**.

Corifeii (corifeu = personalitate de frunte) Şcolii Ardelene au avut un rol important în încurajarea studiului istoriei şi a limbii române, în dezvoltarea ştiinţelor naturii şi a învăţământului. **Principalii reprezentanţi** ai Şcolii Ardelene au fost **Samuil Micu (1745-1806), Gheorghe Şincai (1745-1816), Petru Maior (1761-1821), Ion Budai-Deleanu (1760-1820), Aron Pumnul, Timotei Cipariu, Gheorghe Barițiu,** principala lor contribuţie la evoluţia culturală fiind elaborarea de lucrări istorice, lingvistice şi literare.

Ideile Şcolii Ardelene au fundamentat principii esenţiale pentru dezvoltarea personalităţii umane, precum şi pentru emanciparea maselor populare, prin eliberarea de sub asuprirea socială şi naţională a Imperiului Austro-Ungar.

◆ prevederea de drepturi egale pentru toţi locuitorii din Transilvania, pentru că „toate naţiile fireşti se cuprind în marea naţie a neamului omenesc" (**Samuil Micu**);

• legile raţiunii impun legalitatea socială a omului, aducând ca argument dreptul natural la viaţă prin legea firii (naşterea omului nu diferă prin ţară, naţiune, epocă, familie, loc etc.);

• afirmarea conştiinţei naţionale româneşti;

• libertatea socială şi naţională a românilor transilvăneni;

Activitatea Şcolii Ardelene s-a manifestat, în principal, pe câteva **direcţii/ trăsături fundamentale:**

❒**Caracterul iluminist** a avut ca principal obiectiv „iluminarea maselor", emanciparea poporului, mai ales a ţărănimii, prin dezvoltarea culturii şi popularizarea ştiinţelor în rândul maselor populare;

❒**Direcţia erudită** a mişcării a fost susţinută de apariţia numeroaselor lucrări de istorie, ştiinţă, lingvistică şi filologie ale cărturarilor iluminişti.

❒**Dezvoltarea social-culturală** s-a concretizat prin înfiinţarea de şcoli în limba română (Gheorghe Şincai a fost iniţiatorul înfiinţării a peste 300 de şcoli), prin scrierea şi tipărirea de abecedare, manuale de aritmetică, economie aplicată, ştiinţele naturii, cărţi de morală şi de popularizare a ştiinţei etc.

❒**Dimensiunea istorică** se materializează prin elaborarea de lucrări cu caracter istoric, prin care susţin şi demonstrează latinitatea limbii şi romanitatea poporului român, precum şi continuitatea lui pe aceste meleaguri.

Principalele **lucrări istorice** sunt:

- ***„Hronica românilor şi a mai multor neamuri" (1808)*** de **Gheorghe Şincai;**

- ***„Istoria pentru începutul românilor în Dachia" (1812)*** de **Petru Maior;**

- ***„Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor"*** de **Samuel Micu** (lucrare nepublicată);

❒**Contribuţia filologică** la consfinţirea ideii că ***limba română îşi are originile în latina populară***, concepţie din care decurg şi alte principii lingvistice susţinute de cărturarii Şcolii Ardelene: necesitatea normării limbii române, înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin, îmbogăţirea limbii cu neologisme şi, în exces, „purificarea" limbii române de cuvinte nelatine.

Cele mai reprezentative **opere filologice** ale corifeilor iluminişti au fost:

- ***„Carte de rogacioni pentru evlavia omului chreştin" (1779)*** de **Samuil Micu**, *prima carte scrisă în limba română* şi tipărită la Viena cu alfabet latin;

- ***„Elementa linguae daco-romanae sive valachicae" (1780)***, *prima gramatică românească, scrisă şi tipărită în limba latină*, de **Samuil Micu şi Gheorghe Şincai**;

- ***„Disertaţie pentru începutul limbei româneşti" (1812)*** de **Petru Maior;**

- ***„Dialog pentru începutul limbei române. Între nepot şi unchi"*** de **Petru Maior;**

- ***„Lexiconul de la Buda" (1825)***- *prima gramatică a limbii române*, scrisă de **Samuil Micu şi Petru Maior**;

- ***„Temeiurile gramaticii româneşti"*** *(rămasă în manuscris)*, de **Ion Budai-Deleanu.**

Petru Maior observă că *la originea limbii române stă latina populară* şi că *influenţa slavă nu este de natură structurală, ci numai lexicală*, iar **Samuil Micu** este primul cărturar român care tipăreşte o *carte cu litere latine*: ***„Carte de rogacioni"***, în **1779**.

❒Climatul este favorabil pentru **fondarea literaturii** prin **Ion Budai-Deleanu**, a cărui operă fundamentală în versuri, ***„Ţiganiada"***, sintetizează ideile iluministe ale epocii şi reprezintă prima creaţie artistică de valoare în privinţa limbajului poetic, care l-a calificat pe autor drept „cel dintâi mare poet român de talie europeană".

„ŢIGANIADA"

de Ion Budai-Deleanu

- poem eroicomic -

Ion Budai-Deleanu (1760-1820) a fost istoric, filolog, poet şi unul dintre corifeii Şcolii Ardelene, socotit de unii exegeţi drept primul mare scriitor român. El deţine un loc însemnat în literatura română şi prin faptul că este autorul singurei epopei finalizate până la apariţia operei ***„Levantul"*** **(1990)**, scrisă de **Mircea Cărtărescu**.

Subintitulată **„Poemation eroi-comico-satiric"**, **epopeea „Ţiganiada"** a avut două variante, la distanţă de 12 ani: prima, scrisă în **1800** şi publicată în 1875-1877, iar a doua versiune, creată în **1812,** a fost tipărită abia în **1925**.

În ***spirit iluminist***, **tema** o constituie lupta pentru apărarea libertăţii şi fiinţei naţionale, printr-o critică necruţătoare a rânduielilor feudale, a tarelor aristocraţiei şi clerului, a despotismului şi nedreptăţilor sociale.

Compoziţional, opera (semnată cu anagrama autorului, Leonachi Dianeu) este alcătuită dintr-un ***Prolog***, o **Epistolă către Mitru Perea** şi ***douăsprezece cânturi***, **acţiunea** fiind organizată pe ***patru planuri*** „polifonice": istoric, satiric, mitic şi comentariile din subsolul operei.

Ideile iluministe sunt confortabil aşezate în conştiinţa evoluată a autorului, care mărturiseşte că a amestecat „întru adins lucruri de şagă, ca mai

lesne să se înţeleagă şi să placă". ***Relaţiile temporale şi spaţiale*** sunt ***reale***, derularea acţiunii fiind plasată în Ţara Românească, secolul al XV-lea, în timpul ***domniei lui Vlad Ţepeş***. Voievodul plănuieşte mişcarea de rezistenţă împotriva Imperiului Otoman în cadrul căreia se înscrie şi prevenirea trădării. Ca să nu poată fi folosiţi ca iscoade de către turci, ţiganii sunt adunaţi de Vodă într-o tabără, cu intenţia de a-i organiza într-o oaste care să lupte de partea românilor, împotriva inamicilor otomani. Cetele de ţigani, care defilează prin faţa domnitorului, sunt prezentate în notă ***comică***, ***satira auctorială*** ţintind şi moravurile feudale. Fiecare gloată ţigănească poartă un nume, are câte un steag propriu: *argintarii (zlătarii)*, *căldărarii*, *fierarii*, *aurarii*, *lăieţii*. Toţi se manifestă gălăgios, făcând o hărmălaie de nedescris: „Marşul suna în cornuri mugătoare,/ Toţi lolăindu-se în gura mare".

Ţiganii îi jură credinţă lui Vlad Ţepeş, care le asigură provizii de hrană din belşug şi arme cu care să lupte împotriva turcilor şi, tocmai când domnitorul este convins că nu se vor da bătuţi, unul dintre bulibaşi îi cere şi „vreo pază de oşteni, ce n-au frică de moarte" pentru a-i păzi de duşmani. Ca să încerce loialitatea ţiganilor, Vlad Ţepeş, împreună cu o ceată de oşteni îmbrăcaţi turceşte, atacă tabăra. Ţiganii se predau imediat turcilor şi sunt gata să-i vândă pe români, se roagă să fie iertaţi, imploră mila otomanilor susţinând că ei nu sunt vinovaţi cu nimic. Când îşi dau seama că este Ţepeş deghizat, ţiganii îşi cer din nou iertare şi făgăduiesc să se bată cu turcii. În alt episod, tocmai când atacă turcii cu adevărat, ţiganii, crezând că sunt tot românii travestiţi, se luptă cu dârzenie, în frunte cu Parpangel şi bagă groaza în oastea otomană.

În ***alt plan narativ***, Satana o fură pe Romica, logodnica lui Parpangel, care pleacă în căutarea ei. O găseşte, în cele din urmă, în pădurea fermecată, închisă într-un palat.

Acţiunea continuă cu tot felul de peripeţii şi evenimente în jurul personajelor Parpangel, Tandaler, Corcodel. Ţiganii hotărăsc să lupte şi ei contra turcilor, dar pentru că le este frică, Tandaler îi sfătuieşte să se bată „cu ochii închişi", ca să nu se înspăimânte la vederea inamicilor şi s-o ia la fugă. În calea lor iese o turmă de boi şi ţiganii, văicărindu-se şi urlând, încep să lovească orbeşte în stânga şi-n dreapta „cireada de boi îndrăcită", până când „vitele înspăimântate fugiră, iar faraonii începură a clipi câte-o ţără". Parpangel se însoară cu iubita lui, Romica, şi le povesteşte nuntaşilor despre călătoria pe care o făcuse în iad şi în rai.

Zvonindu-se că Vlad Ţepeş ar fi fost biruit de turci şi Ţara Românească rămăsese fără domnitor, ţiganii se hotărăsc să-şi facă o ţară a lor şi discută despre formele de guvernământ, oscilând între republică şi monarhie. Deşi Vlad Ţepeş iese învingător în lupta cu turcii, este alungat de la tron de către boierii trădători şi este nevoit să ia calea exilului. Oastea

românilor, condusă de Romândor, continuă lupta antiotomană, deşi boierii se opun bătăliilor deoarece se tem de răzbunarea ulterioară a turcilor.

Străbătută de ***spiritul luminilor***, ***„Ţiganiada"*** transmite mesajul ideatic printr-o multitudine de situaţii/ episoade complicate şi prin personajele numeroase şi complexe. Principalele idei iluministe sunt exprimate fie prin discursurile personajelor, fie prin notele din subsolul operei: ***lupta pentru drepturile omului şi egalitatea oamenilor dată de legea firii*** („Deacă vom lua la socoteală/ Cum că toţi oamenii de la fire/ Să nasc într-un chip, prin o tocmeală,/ Nice s-află-între dânşii osăbire/ Vom afla că-asemene dreptate/ Trebuie s-aibă toţi în cetate"), ***necesitatea respectării legilor şi preţuirea valorilor morale*** („Drept aceasta nime să nu stăpânească, fără numai legea; să hotărâm dar legi bune, după care să fim cârmuiţi prin alese dintre noi persoane cinstite"), ***îndemnul la unire***, ***respingerea dreptului divin feudal.***

Personalitatea lui Vlad Ţepeş se înscrie în rigorile iluminismului privind ***conducătorul raţional, înzestrat cu forţă interioară şi dragoste de neam şi ţară***, ale cărui virtuţi sunt elogiate de poet. ***Comentariile din subsolul*** operei, puse în seama unor personaje fictive, presupuşi exegeţi care ar fi citit textul epopeii, conferă, prin firea sau preocupările fiecăruia, o dimensiune comico-satirică interpretării critice. ***Personajele*** epopeii sunt pline de vivacitate şi dinamism, înzestrate cu elocinţă şi pricepere în dezbaterea unor principii fundamentale promovate de iluminismul epocii. ***Ironia şi viziunea caricaturală*** sunt evidente şi prin onomastica personajelor. Pe de o parte, numele au rezonanţă ţigănească şi efect comic (Parpangel, Ciuciu, Căcâcea, Corcodel, Slobozan), pe de altă parte, numele lui Romândor sugerează patriotismul şi dorinţa pentru libertate socială şi naţională a românilor.

Adevărata izbândă a primului poet român de talie europeană, Ion Budai-Deleanu, reiese din **limbajul artistic** înfăptuit prin îmbinarea ***stilului colocvial-popular cu termeni savant-neologici***. Astfel, ***neologismele*** de origine franceză „antişambră", „melancolie", „intrigant" stau alături de ***regionalismele*** „nătăraie", „bală", „cioarsă" ori de zicale populare: „Toate aceste nu plătesc o ceapă!".

Rima surprinzătoare prevesteşte **prozodia** modernistă a lui **Tudor Arghezi** prin aşezarea în finalul versurilor a unor categorii gramaticale diferite. Astfel, rimează ***omonimele***, substantivul „poartă" cu verbul „poartă", sau ***adjectiv*** şi, respectiv, ***pronume cu nume proprii***: „mişel/Corcodel", „el/Aristotel".

„«Ţiganiada» este întâia mare operă de creaţie românească în care toate relele regimului de exploatare feudală sunt demascate cu persistenţă şi satirizate cu necruţătoare ironie, egalată în literatura de mai târziu numai de un Creangă în proză şi de Caragiale în teatru." (**Al.Piru**)

Capitolul 3 PERIOADA MODERNĂ

SECOLUL al XIX-lea - ÎNCEPUTUL SECOLULUI al XX-lea

(Perioada paşoptistă • România între Occident şi Orient • Criticismul junimist)

A PERIOADA PAŞOPTISTĂ

„DACIA LITERARĂ"

(manifest literar, doctrină estetică)

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este, poate, cea mai agitată şi bogată perioadă de transformări social-culturale, culminând cu evenimentele Revoluţiei de la 1848, prin care lupta pentru emancipare socială şi naţională a antrenat toate cele trei provincii româneşti. Începând cu anul **1830** şi până către anul **1870**, a avut loc o viguroasă activitate culturală şi o intensificare a ideii de unire a ţărilor române, cunoscută **în literatură** sub denumirea de **perioada paşoptistă.**

În această epocă de avânt al culturii, literatura română a cunoscut o dezvoltare deosebită prin contribuţia unor scriitori pătrunşi de ***idealul eliberării şi unităţii naţionale, care au preţuit frumuseţile patriei şi folclorul, satirizând totodată viciile orânduirii feudale şi participând activ la lupta socială, la evenimentele politice ale vremii***. În operele lor au împletit romantismul cu clasicismul, în spiritul marilor valori ale literaturii universale.

Perioada paşoptistă a fost reprezentată în literatură prin scriitori aparţinând celor trei provincii româneşti: **Gheorghe Asachi, Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo** în *Moldova*; **Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu** în *Ţara Românească*; **Timotei Cipariu, George Barițiu, Andrei Mureşanu** în *Transilvania*.

Presa, aflată la începuturi, s-a manifestat printr-o amplă activitate publicistică. Primele ziare apărute au fost: la Bucureşti - ***„Curierul românesc"*** (1829), sub conducerea lui **Ion Heliade Rădulescu**; la Iaşi - ***„Albina românească"*** (1829), din iniţiativa lui **Gheorghe Asachi**; la Braşov - ***„Gazeta de Transilvania"*** (1838), având în frunte pe marele cărturar ardelean **George Barițiu**.

La **30 ianuarie 1840** ia fiinţă la **Iaşi revista „Dacia literară"**, din iniţiativa şi sub conducerea lui **Mihail Kogălniceanu (1817-1891)**, fiind „întâia revistă de literatură organizată" (**G.Călinescu**). ***„Dacia literară"***

este aşadar **prima revistă literară**, în jurul căreia s-a manifestat un **curent naţional-popular** şi prin care s-au afirmat primii noştri scriitori moderni.

În **primul număr** al revistei, Mihail Kogălniceanu, în vârstă de numai 23 de ani, publică **articolul-program** sub titlul ***„Introducţie"***, în care evidenţiază principalele idei aşezate ca fundament al creării şi orientării literaturii române şi care este considerat **primul manifest al romantismului românesc**. (Pe plan european, programul romantismului a fost trasat în Franţa, de **Victor Hugo**, în ***„Prefaţa"*** la drama ***„Cromwell"*** - **1827**).

În intenţia lui Mihai Kogălniceanu, revista urma să aibă o **structură bine organizată,** fiind cu atât mai meritorie strădania lui, cu cât ***„Dacia literară"*** este **prima publicaţie de literatură română.** Astfel, mentorul revistei structurează conţinutul acesteia în patru părţi bine definite:

- ***prima parte*** cuprinde „compuneri originale" ale scriitorilor colaboratori;
- ***a doua parte*** reproduce articole din alte publicaţii;
- ***partea a treia*** se ocupă de *critica* operelor nou apărute;
- ***partea a patra***, având un titlu special - *„Telegraful Daciei"* - conţine informaţii despre cărţile în curs de apariţie, despre evenimente culturale sau despre scriitori, adică „tot ce poate fi vrednic de însemnat pentru publicul român".

Articolul-program intitulat *„Introducţie"* începe cu succinte referiri la publicaţiile vremii, care, în afară de politică, de ştiri administrative şi de câteva informaţii locale, nu conţin nimic despre literatură. De aceea, Kogălniceanu s-a gândit că este momentul să iniţieze „o foaie" care să se îndeletnicească „numai cu ***literatura naţională***" şi în care să poată fi publicate „cele mai bune scrieri originale". Pune la dispoziţie paginile revistei ***„Dacia literară" tuturor scriitorilor*** din cele trei provincii româneşti, „fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său", ambiţia lui fiind să apară „producţiile româneşti, fie din orice parte a Daciei, numai ***să fie bune***". Cu trei ani înainte (1837), **Ion Heliade Rădulescu** adresa tinerilor scriitori îndemnul „Scrieţi băieţi numai scrieţi! [...] e vremea de scris, şi scrieţi cât veţi putea şi cum veţi putea"; fără să aibă exigenţa valorică a lui Mihail Kogălniceanu, care considera importantă calitatea operei, nu numai reperul cantitativ.

Directorul revistei trasează **principalele direcţii** pe care să le urmeze scriitorii pentru a putea crea o **literatură naţională**, ţelul mărturisit al marelui om de cultură fiind acela ca **„românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi"**, asigurând scriitorii din toate provinciile româneşti că operele originale vor beneficia de o ***critică obiectivă***, „vom critica cartea, iar nu persoana".

Kogălniceanu condamnă deprinderea de ***a imita*** literaturi străine, fără nicio legătură spirituală cu specificul românesc, de aceea el consideră că „dorul imitaţiei s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional", iar ***traducerile*** unor opere de valoare din literatura universală „nu fac o literatură". El militează cu avânt pentru crearea de opere autohtone, deoarece operele literare trebuie să păstreze spiritul original şi simţirea românească, ca fiind „însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi". Argumentele lui Kogălniceanu se referă la subiecte inspirate din ***istoria*** zbuciumată a neamului românesc, din ***folclorul*** nepreţuit şi din ***frumuseţile patriei***, care pot constitui oricând cele mai originale izvoare de inspiraţie pentru scriitori.

Numele revistei, Dacia, este ales semnificativ, pentru a exprima **unitatea de neam şi ţară, precum şi idealul de Unire a românilor** fiind sugerat destul de transparent, având în vedere şi faptul că Mihail Kogălniceanu este pasionat de istorie în general şi de istoria românilor, în special. Progresist în gândire, marele om de cultură are ***concepţii iluministe***, rămânând, de altfel, celebră fraza prin care îndeamnă pe toţi românii să-şi cunoască originile şi identitatea spirituală prin întoarcerea către trecutul istoric al neamului din care provin: ***„Întrebaţi dar istoria, şi veţi şti ce suntem, de unde venim şi unde mergem"***. El nu se rezumă însă numai la îndemnuri teoretice, ci, pentru a pune la dispoziţia scriitorilor material documentar, ***tipăreşte Letopiseţele Ţării Moldovei*** ale cronicarilor **Grigore Ureche, Miron Costin** şi **Ion Neculce, *între anii 1845 şi 1852***. Câţiva ani mai târziu, completează demersul documentarist cu publicarea cronicilor muntene, în ***1872***, sub titlul ***„Cronicile României"***. Acestea au constituit principalele surse de inspiraţie pentru scriitorii epocii, ca Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Grigore Alexandrescu, Al.Odobescu etc. În prefaţa ***„Letopiseţelor"***, Mihail Kogălniceanu îşi susţine cu fervoare credinţa că literatura naţională trebuie să reflecte spiritul românesc: „Ca să avem arte şi literatură naţională trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credinţele cu obiceiele, într-un cuvânt, cu istoria noastră... Nu vom avea artă şi literatură dacă nu ne vom adăpa în izvoarele naţionalităţii noastre, care este religia secolului al XIX-lea".

Cu o **apariţie** scurtă în timp, **ianuarie - iunie 1840**, revista „Dacia literară" a fost suprimată de către domnitorul **Mihail Sturdza**, după numai **trei numere**, iar Kogălniceanu este exilat la mănăstirea Râşca. Cu toate acestea, în paginile sale au apărut scrieri valoroase şi au publicat scriitori ce vor intra în patrimoniul literaturii române. **În numărul 1** al revistei a apărut ***prima nuvelă istorică, „Alexandru Lăpuşneanul"*** de **Costache Negruzzi**. Alţi scriitori au găsit aici găzduire pentru operele lor, cum ar fi pagini de proză sub semnăturile lui **Vasile Alecsandri** şi **Mihail**

Kogălniceanu, poezii de **Grigore Alexandrescu** (printre care ***„Anul 1840"***) şi **C.Stamati**, fabule de **Alex. Donici**, precum şi articole despre frumuseţea poeziei populare şi a obiceiurilor folclorice româneşti. Spiritul „Daciei literare", prea repede suprimată, este continuat de altă revistă iniţiată de Mihail Kogălniceanu, numită ***„Propăşirea"*** şi editată la Iaşi, în **1844**.

Articolul-program - *„Introducţie"* - al revistei ***„Dacia literară"*** ar putea fi **sintetizat** prin **câteva direcţii principale** trasate de **Mihail Kogălniceanu**:

- Creşterea interesului pentru **crearea unei literaturi române**, prin realizarea de ***„compuneri originale"***, de producţii româneşti ***„fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune"***.
- Înlesnirea **colaborării scriitorilor din toate ţinuturile româneşti** în paginile revistei, ***„fieştecarelea cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său***.
- Realizarea unei limbi şi a unei literaturi unice, deoarece este foarte important ca ***„românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi"***.
- **Combaterea imitaţiei** creaţiilor literare străine, prin semnalarea pericolului plagiatului, argumentând că ***„dorul imitaţiei s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional"***.
- **Traducerile** operelor din alte literaturi să fie ale celor de valoare, deşi ***„traducţiile însă nu fac o literatură"naţională***, ba, mai mult, sunt ***„ucigătoare a gustului original"***;
- Păstrarea **specificului naţional** în opera literară, a originalităţii creaţiei, care constituie ***„însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi"***.
- Folosirea surselor de inspiraţie din **istoria** poporului român - ***„istoria noastră are destule fapte eroice"***-, din **frumuseţile patriei** – ***„frumoasele noastre ţări sunt destul de mari"*** – şi din **folclor** – ***„obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii"***.
- Afirmarea **criticii literare obiective**, ***„critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana"***, precum şi a unei critici de direcţie.
- Scriitorii sunt datori să contribuie prin operele lor la ***împlinirea idealului tuturor românilor*, Unirea Principatelor**. Curentul naţional-popular ***„Dacia literară"*** reuneşte cele mai strălucite personalităţi literare ale epocii, care vor determina dezvoltarea ulterioară a literaturii române.

„MALUL SIRETULUI"

de Vasile Alecsandri

Perioada paşoptistă ◆ **pastel** ◆ poezie lirică

„Aburii uşori ai nopţii ca fantasme se ridică
Şi, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică.
Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur.

Eu mă duc în faptul zilei, mă aşez pe malu-i verde
Şi privesc cum apa curge şi la cotiri ea se perde,
Cum se schimbă-n vălurele pe prundişul lunecos,
Cum adoarme la bulboace, săpând malul năsipos.

Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară,
Când o mreană saltă-n aer după-o viespe sprintioară,
Când sălbaticele raţe se abat din zborul lor,
Bătând apa-ntunecată de un nour trecător.

Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale.
Lunca-n giuru-mi clocoteşte; o şopârlă de smarald
Cată ţintă, lung la mine, părăsind năsipul cald."

Definiţie: **Pastelul** este creaţia lirică în versuri, în care este descris ***un tablou de natură***, iar poetul îşi exprimă ***în mod direct*** sentimentele trăite în faţa peisajului zugrăvit. Ca mijloace artistice, pastelul îmbină ***imaginile vizuale cu imaginile auditive şi cu cele motorii, un rol important având figurile de stil (tropi) şi cromatica.***

Vasile Alecsandri (1818?-1890) se situează în fruntea **poeţilor paşoptişti**, ***„Pastelurile"*** sale constituind primul moment de strălucire a poeziei române înainte de Eminescu. Chiar dacă ***pastelurile au fost scrise în perioada târzie a preromantismului (1868-1869)***, **ele se încadrează tematic în spiritul paşoptist**, prin ilustrarea **frumuseţilor patriei** şi prin utilizarea în exces a ***figurilor de stil***. De altfel, bardul de la Mirceşti ***se deosebeşte de romantici*** prin faptul că, în ***„Pasteluri"***, succesiunea anotimpurilor nu simbolizează trecerea ireversibilă a timpului, ci

dimpotrivă, exprimă **sentimentul stenic** (care fortifică, dă putere; întăritor) **al eternei regenerări a naturii, simţământ definitoriu pentru lirica paşoptistă.** Un alt argument în susţinerea **apartenenţei la preromantici/ paşoptişti** este ***cromatica***, procedeu artistic specific acestor creaţii lirice, culorile fiind alese sugestiv în funcţie de anotimpul descris.

Poezia *„Malul Siretului"*, publicată în ***revista „Convorbiri literare"*** la **1 mai 1869**, este unul dintre cele mai izbutite pasteluri ale lui Alecsandri, fiind o creaţie reprezentativă pentru întreg ciclul, atât prin tehnica artistică, cât şi prin atmosfera emoţională.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică eului liric, a cărui interpretare implică reflectarea sensibilă a lumii înconjurătoare prin funcţia expresivă şi estetică a cuvântului, sunetelor şi culorilor.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia *„Malul Siretului"* este structurată în **patru catrene**, cu ***versuri lungi de 15-16 silabe***, trăsătură tipică pastelurilor lui Alecsandri. Această creaţie lirică se particularizează prin două aspecte inedite: ***lirismul obiectiv*** din prima şi a treia strofă, definit prin ***verbele şi pronumele la persoana a III-a*** şi ***lirismul subiectiv*** evidenţiat de ***prezenţa eului liric prin folosirea persoanei întâi***, în strofele a doua şi a patra, decelând *nota meditativă auctorială* din ultima strofă.

Din ***perspectivă preromantică, descrierea*** peisajului este realizată prin îmbinarea discretă a ***planului uman-terestru cu cel universal-cosmic,*** alcătuite din ***imagini artistice şi figuri de stil.***

Titlul ilustrează locul mirific ce l-a inspirat pe Alecsandri în această poezie, malul râului Siret, care curgea prin apropierea meleagurilor atât de dragi poetului, moşia de la Mirceşti. **Incipitul** este imaginea artistică a momentului unic al zorilor, când dimineaţa se infiltrează în „aburii uşori ai nopţii".

Strofa întâi descrie momentul incert al dimineţii devreme, când ziua se îngână cu noaptea, întreaga natură pare adormită, iar deasupra luncii Siretului plutesc „aburii uşor ai nopţii", ce seamănă cu „fantasme", ***comparaţia*** provocând o puternică **stare emoţională**. ***Planul cosmic***, animat de ***imaginea motorie*** a ceţii care „se despică" printre ramurile copacilor, se îmbină cu ***planul terestru*** însufleţit de ***imaginea vizuală*** a râului ***personificat***, care „se-ncovoaie" pe sub arborii din luncă. **Comparaţia** „ca un balaur" este de ***factură mitologică***, asemenea ***metaforei*** „mişcă solzii lui de aur", care sugerează curgerea lentă a valurilor unduitoare ale râului. ***Epitetul cromatic*** „solzii lui de aur" accentuează **fiorul** lăuntric provocat de lumina strălucitoare a dimineţii,

care se reflectă în undele Siretului. ***Verbele la persoana a III-a***, „se ridică", „se despică", „se-ncovoaie", „mişcă" reprezintă ***mărcile lexico-gramaticale*** care atestă **lirismul obiectiv**, distanţarea eului liric în contemplarea naturii dinamizate.

Strofa a doua ilustrează ***natura terestră*** şi **lirismul subiectiv** prin introducerea ***persoanei întâi singular***, ***vocea auctorială*** exprimând ***în mod direct*** **admiraţia** şi **încântarea** pentru peisajul de basm al dimineţii. Aşezat pe „malu-i verde", eul liric, în ***ipostaza privitorului***, este **fascinat** de curgerea continuă a Siretului, care „la cotiri se perde" şi ale cărui ape somnoroase sapă „malul năsipos". Atracţia pe care peisajul o exercită asupra eului liric este exprimată prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana I singular***: „mă duc", „mă aşez", „privesc". **Lirismul obiectiv** compune un tabloul dominat de ***imagini motorii***: „apa curge", „se schimbă-n vălurele". ***Epitetul cromatic*** „malu-i verde" sugerează un anotimp călduros, iar alte ***epitete descriptive***, contribuie, prin ***sugestie***, la potenţarea emoţională provocată de frumuseţea peisajului: „prundişul lunecos", „malul năsipos". Râul Siret este ***personificat*** şi în această strofă, deoarece „adoarme la bulboace".

În strofa a treia se manifestă **lirismul obiectiv** şi începe cu imaginea delicată a salciei pletoase care se apleacă deasupra undelor Siretului, tabloul fiind brusc ***dinamizat*** şi ***animat*** de un peşte care „saltă-n aer după-o viespe sprintioară" şi de raţele sălbatice care „se abat din zborul lor", aşezându-se pe undele primitoare. De remarcat în această strofă sunt ***epitetele*** care evidenţiază ***detaliile peisajului***: „salcie pletoasă", „viespe sprintioară", „apa-ntunecată", „nour-trecător". ***Epitetul în inversiune*** „sălbaticele raţe" accentuează ideea ***peisajului viu*** prin specificul păsărilor care poposesc „din zborul lor" în aceste locuri feerice, iar ***metafora*** „un nour trecător", sugerează stolul de raţe care întunecă temporar albia râului. Ca element de compoziţie, se remarcă, în această strofă, ***simetria sintactică*** realizată prin ***conjuncţia*** „când" aşezată la începutul fiecărui vers pentru eufonie şi accent ideatic.

Ultima strofă accentuează ideea că acest pastel nu descrie numai ***un peisaj natural, exterior***, ci şi un ***peisaj interior, al sufletului,*** evidenţiind **lirismul subiectiv** al poeziei. Atitudinea auctorială este **meditativă,** ***prezenţa eului liric*** în mijlocul naturii feerice evidenţiindu-se prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***pronumele la persoana I singular***: „mea", „mine". Gândurile sinelui poetic sunt atrase hipnotic de valurile mişcătoare, prin ***metafora*** curgerii Siretului, care sugerează ***trecerea ireversibilă şi implacabilă a timpului***: „Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale/ Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale".

Eul liric se detaşează, parcă, de natura înconjurătoare, contemplând **fascinat şi încremenit de admiraţie** lunca Siretului ce „clocoteşte" şi privind **captivat** „o şopârlă de smarald" care, ***personificată***, se uită curioasă la el: „Cată ţintă, lung la mine, părăsind năsipul cald".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului liric este ilustrată prin ***figurile de stil*** (***tropi***) care compun un tablou unic prin frumuseţe, un adevărat ansamblu estetic realizat prin ***îmbinarea imaginilor vizuale cu cele motorii***, provocând o puternică admiraţie şi încântare cititorului: „aburii [...] se ridică", „printre ramuri se despică", „râul luciu se-ncovoaie", „mişcă solzii lui de aur".

Expresivitatea poeziei este susţinută de ***verbele*** aflate la ***timpul prezent***, care profilează ***permanentizarea*** aspectului dinamic al ansamblului peisagistic, numind acţiuni care nu se finalizează, ci tind ***să se eternizeze***: „se ridică", „se despică", „se-ncovoaie", „mişcă", „adoarme", „se coboară", „saltă", „se duce", „curge", „clocoteşte".

În poezia ***„Malul Siretului"*** se manifestă, în mod cu totul surprinzător, ambele tipuri de lirism. **Lirismul subiectiv** se defineşte prin mărcile lexico-gramaticale reprezentate de ***verbele şi pronumele la persoana I,*** care susţin prezenţa eului liric în discursul poetic: „mă duc", „mă aşez", „privesc", „mea", „-mi", „la mine". Detaşarea contemplativă a poetului se distinge prin descrierea priveliştii captivante, ilustrând **lirismul obiectiv** prin ***verbe şi pronume la persoana a III-a***: „se ridică", „se-ncovoaie", „mişcă", „se abat", „cată", „ea", „lor".

Prozodia. Versurile lungi, de ***15-16 silabe*** ca în toate pastelurile lui Vasile Alecsandri, **ritmul trohaic** şi **rima împerecheată** creează un tablou pictural, un adevărat **spectacol al naturii**, care provoacă eului liric trăiri profunde de fascinaţie şi desfătare spirituală, duse până la extaz.

În concluzie, ***creaţia lirică „Malul Siretului"*** este ***un pastel***, deoarece ***tabloul din natură descris*** îmbină ***planul uman-terestru cu cel universal-cosmic***, care sunt create prin imagini artistice şi figuri de stil. Faţă de frumuseţea peisajului, ***eul liric*** îşi exprimă ***în mod direct*** atitudinile de admiraţie şi încântare, provocând ***stări emoţionale cititorului***.

Cu ***„Pastelurile"***, **Vasile Alecsandri** atinge treapta deplinei maturizări a talentului său. Clasicismul acestor creaţii lirice se manifestă nu numai în viziunea poetului asupra naturii, ci şi pe tărâmul expresiei. În studiul ***„Direcţia nouă în poezia şi proza română"*** (1872), **Titu Maiorescu** afirma că „Pastelurile" constituie „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobşte", fiind „însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturei", încât îl situează în fruntea generaţiei poetice din vremea sa.

„ZBURĂTORUL”

de Ion Heliade Rădulescu

Perioada paşoptistă ◆ **baladă cultă mitologică** ◆ poezie epică

„«- Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se bate,
Mulţimi de vineţele pe sân mi se ivesc;
Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!

Ah! inima-mi zvâcneşte!... şi zboară de la mine!
Îmi cere... nu-ş' ce-mi cere! şi nu ştiu ce i-aş da;
Şi cald, şi rece, uite, că-mi furnică prin vine,
În braţe n-am nimica şi parcă am ceva;

Că uite, mă vezi, mamă? aşa se-ncrucişează,
Şi nici nu prinz de veste când singură mă strâng,
Şi tremur de nesaţiu, şi ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înşii lacrămi, şi plâng, măicuţă, plâng.

Ia pune mâna, mamă, - pe frunte, ce sudoare!
Obrajii... unul arde şi altul mi-a răcit!
Un nod colea m-apucă, ici coasta rău mă doare;
În trup o piroteală de tot m-a stăpânit.

Oar' ce să fie asta? Întreabă pe bunica:
O şti vrun leac ea doară... o fi vrun zburător!
Or aide l-alde baba Comana, or Sorica,
Or du-te la moş popa, or mergi la vrăjitor.

Şi unul să se roage, că poate mă dezleagă;
Mătuşele cu bobii fac multe şi desfac;
Şi vrăjitorul ala şi apele încheagă;
Aleargă la ei, mamă, că doar mi-or da pe leac.

De cum se face ziuă şi scot mânzat-afară
S-o mâi pe potecuţă la iarbă colea-n crâng,
Vezi, câtu-i ziulica, şi zi acum de vară,
Un dor nespus m-apucă, şi plâng, măicuţă, plâng.

Brânduşa paşte iarbă la umbră lângă mine,
La râuleţ s-adapă, pe maluri pribegind;
Zău, nu ştiu când se duce, că mă trezesc când vine,
Şi simţ că mişcă tufa, auz crângul trosnind.

Atunci inima-mi bate şi sai ca din visare,
Şi parc-aştept... pe cine? şi pare c-a sosit.
Acest fel toată viaţa-mi e lungă aşteptare,
Şi nu soseşte nimeni!... Ce chin nesuferit!

În arşiţa căldurei, când vânţuleţ adie,
Când pleopul a sa frunză o tremură uşor
Şi-n tot crângul o şoaptă s-ardică şi-l învie,
Eu parcă-mi auz scrisul pe sus cu vântu-n zbor;

Şi când îmi mişcă ţopul, cosiţa se ridică,
Mă sperii, dar îmi place - prin vine un fior
Îmi fulgeră şi-mi zice: «Deşteaptă-te, Florică,
Sunt eu, viu să te mângâi...» Dar e un vânt uşor!

Oar' ce să fie asta? Întreabă pe bunica:
O şti vrun leac ea doară... o fi vrun zburător!
Or aide l-alde baba Comana, or Sorica,
Or du-te la moş popa, or mergi la vrăjitor”.

Aşa plângea Florica şi, biet, îşi spunea dorul
Pe prispă lângă mă-sa, ş-obida o neca;
Junicea-n bătătură mugea, căta oborul,
Şi mă-sa sta pe gânduri, şi fata suspina.

Era în murgul serei şi soarele sfinţise;
A puţurilor cumpeni ţipând parcă chema
A satului cireadă, ce greu, mereu sosise,
Şi vitele muginde la zgheab întins pâşea.

Dar altele-adăpate trăgea în bătătură,
În gemete de mumă viţeii lor striga;
Vibra al serei aer de tauri grea murmură;
Zglobii sărind viţeii la uger alerga.

S-astâmpără ăst zgomot, ş-a laptelui fântână
Începe să s-audă ca şoaptă în susur,
Când ugerul se lasă subt fecioreasca mână
Şi prunca viţeluşă tot tremură-mpregiur.

Încep a luci stele rând una câte una
Şi focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare-acum şi luna,
Şi, cobe, câteodată tot cade câte-o stea.

Dar câmpul şi argeaua câmpeanul osteneşte
Şi dup-o cină scurtă şi somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpâneşte,
Şi lătrătorii numai s-aud necontenit.

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Vesmântul său cel negru, de stele semănat,
Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei
Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat.

Tăcere este totul şi nemişcare plină:
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,
Şi apele dorm duse, şi morele au stat.

.....

Dar ce lumină iute ca fulger trecătoare
Din miazănoapte scapă cu urme de schintei?
Vro stea mai cade iară? vrun împărat mai moare?
Or e - să nu mai fie! - vro pacoste de zmei?

Tot zmeu a fost, surato. Văzuşi, împelitatu,
Că ţintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Şi drept pe coş, leicuţă! ce n-ai gândi, spurcatu!
Închină-te, surato! - Văzutu-l-ai şi tu?

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Şi pietre nestimate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată;
Dar lipsa d-a lui dragosti! departe de ast loc!

Pândeşte, bată-l crucea! şi-n somn colea mi-ţi vine
Ca brad un flăcăiandru, şi tras ca prin inel,
Bălai, cu părul d-aur! dar slabele lui vine
N-au niciun pic de sânge, ş-un nas - ca vai de el!

O! biata fetişoară! mi-e milă de Florica
Cum o fi chinuind-o! vezi, d-aia a slăbit
Şi s-a pălit copila! ce bine-a zis bunica:
Să fugă fata mare de focul de iubit!

Că-ncepe de visează, şi visu-n lipitură
Începe-a se preface, şi lipitura-n zmeu,
Şi ce-i mai faci pe urmă? că nici descântătură,
Nici rugi nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu!"

Ion Heliade Rădulescu (1802-1872) a fost înzestrat cu o mare curiozitate intelectuală şi o enormă capacitate de asimilare, spirit multilateral, fiind preocupat de îndrumarea mişcării culturale din Ţara Românească în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Poet, profesor, editor, organizator de şcoli, precursor în idei, a iniţiat mişcarea teatrală în limba română, a stimulat creaţia literară originală, a tradus opere valoroase ale celor mai importanţi scriitori din literatura universală şi a realizat o importantă lucrare lingvistică intitulată ***„Gramatica românească"*** (1828). Spirit enciclopedic, Ion Heliade Rădulescu a fost, fără îndoială, „după Dimitrie Cantemir a doua mare personalitate a literaturii române [...], scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfăşurat în viaţă şi în artă, înzestrat cu mari însuşiri şi cu tot atâtea cusururi". (**G.Călinescu**)

Poezia lui Heliade, deşi redusă din punct de vedere cantitativ, are o mare diversitate şi ilustrează toate speciile. El plănuise o culegere de poezii care să cuprindă întreaga istorie a umanităţii şi toate aspectele vieţii sociale, ilustrând omul cu toate sentimentele, trăirile, ideile filozofice sau religioase, deoarece considera că poetul este un adevărat creator de lumi. Cele mai multe dintre poeziile sale au teme romantice – ***„O noapte pe ruinele Târgovişteі", „Visul"***-, dar a scris şi fabule care nu au avut o strălucire deosebită, precum şi satire cu un mare succes în epocă. Heliade plănuise, de asemenea, scrierea unui amplu poem istoric şi alegoric, ***„Mihaiada"***, închinat marelui domnitor român care a împlinit pentru prima oară idealul de unire a tuturor românilor, dar pe care nu l-a finalizat, scriind numai primele două cânturi.

Poezia „Zburătorul" a apărut în **„Curierul românesc" (1844)**, gazetă condusă de el şi considerată capodopera creaţiei lirice a lui Ion Heliade Rădulescu. **Titlul** baladei ilustrează *mitul folcloric al zburătorului*, exprimând artistic starea de criză erotică a fetelor aflate la vârsta adolescenţei, care sunt copleşite de iubire pentru prima oară şi de aceea nu recunosc acest sentiment ce se manifestă ca o boală.

(Structura compoziţională şi limbajul artistic)

Poezia este structurată în ***26 de catrene*** organizate în ***trei secvenţe poetice***, fiecare dintre ele constituindu-se într-o idee poetică: ivirea sentimentului erotic sub forma ***monologului*** fetei, tabloul înserării construit ca un ***pastel*** şi ilustrarea mitului zburătorului configurat ca ***dialog*** între „surate".

Poezia începe abrupt, **incipitul** fiind o ***adresare directă*** – „Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se bate"-, în care vocativul şi semnul exclamării sugerează panica, spaima adolescentei provocate de senzaţiile somatice complet necunoscute.

Prima secvenţă este alcătuită din ***monologul*** fetei adresat mamei, căreia îi descrie simptomele inedite care sugerează **puritatea sentimentului erotic**. Relatarea stărilor sufleteşti pe care fata le percepe este construită *gradat, **prin interogaţii şi vocative***: „- Vezi, mamă, ce mă doare!", „Că uite, mă vezi, mamă?", „Oar' ce să fie asta?". Dragostea se manifestă ca o boală, prin indicii cu totul noi pentru tânăra luată prin surprindere de sentimentul ivit pe neaşteptate, fiind ilustrate prin ***verbe*** cu puternică ***forţă de sugestie***: „pieptul mi se bate", „un foc s-aprinde-n mine", „răcori mă iau la spate", „îmi ard buzele", „obrajii-mi se pălesc", „inima-mi zvâcneşte!", „-mi furnică prin vine", „tremur de nesaţiu", „ochii-mi văpăiază". Adolescenta este derutată, bulversată de senzaţiile situate în ***antiteză***: „Îmi cere... nu-ş' ce-mi cere! şi nu ştiu ce i-aş da;/ Şi cald, şi rece, uite, [...]/ În braţe n-am nimica şi parcă am ceva; /[...] Obrajii... unul arde şi altul mi-a răcit!/ Un nod colea m-apucă, ici coasta rău mă doare:/ În trup o piroteală de tot m-a stăpânit".

Prima parte se termină cu o ***rugăminte patetică*** pe care fata o adresează mamei, pentru a-i desluşi senzaţiile pe care le simte şi pentru a o ajuta să se lămurească asupra ciudatelor simptomelor devastatoare. Foarte speriată, copila este în stare să apeleze la orice leac ar putea-o vindeca, fie la vrăjitoare, fie la popă sau poate bunica ar putea şti ce se-ntâmplă cu ea: „Oar'ce să fie asta? Întreabă pe bunica:/ O şti vrun leac ea doară... o fi vrun zburător!/ Or aide l-alde baba Comana, or Sorica./ Or du-te la moş popa, or mergi la vrăjitor." De remarcat sunt ***cuvintele şi expresiile populare*** din poezie, care conferă ***oralitate stilului***: „un foc s-aprinde-n mine", „nu-ş' ce-mi cere", „îmi furnică prin vine", „aide l-alde baba".

Partea a doua este un **pastel**, care compune un ***cadru romantic*** al naturii rurale în momentul înserării: „Era în murgul serei şi soarele sfinţise". Tabloul câmpenesc ilustrează înclinaţia poetului pentru sublim şi spectaculos. Cirezile de vite care vin de la păscut sunt ***personificate***, vacile

îşi cheamă viţeii ca să-i hrănească - „În gemete de mumă viţeii lor striga" - iar taurii comunică între ei - „Vibra al serei aer de tauri grea murmură". Zgomotele specifice satului în amurg se sting încet, răsar stelele „rând una câte una" şi luna care „acuma stăpâneşte" întreaga fire. Tabloul înserării este realizat gradat, prin ***timpurile verbelor***, acţiunea evoluând de la prezent la imperfect, timp al acţiunii continue: „era", „chema", „trăgea", „vibra", „alerga". Tăcerea s-a aşternut peste sat, numai câinii „s-aud necontenit". S-a lăsat o „noapte naltă, naltă", ***repetiţie*** folosită de poet pentru a imagina peisajul rural acoperit total de „vesmântul său cel negru", iar oamenii au alunecat în somn, împlinindu-şi, astfel cele mai tainice visări.

Tabloul ilustrează, în final, o natură în „nemişcare plină", nu se mai clintesc nici frunzele, nici vântul nu adie, morile s-au oprit şi „apele dorm duse". Ca în orice pastel, ***imaginile vizuale*** se îmbină cu ***imaginile auditive***: cirezile de vite care se întorc de la păscut se aud „mugind", ***imaginea vizuală*** a viţeilor „zglobii sărind" la uger este completată cu cea ***sonoră***, a laptelui care se aude „ca şoaptă în susur". Finalul pastelului este romantic, dominat de ***imagini vizuale*** -răsărirea stelelor şi a lunii, focurile aprinse „în tot satul încep a se vedea"-, ***senzaţiile auditive*** se sting încet şi peste toată natura se instalează tăcerea.

Ca ***figuri de stil (tropi)***, sunt frecvente ***inversiunile*** - „a puţurilor cumpeni", „a satului cireadă", ***personificările*** - „gemete de mumă viţeii lor striga", ***epitetele*** - „vesmântul cel negru", „nemişcare plină", precum şi ***cuvintele şi expresiile populare cu iz arhaic*** - „obidă" (mâhnire - *n.n.*), „junică" (viţeluşă - *n.n.*), „obor" (ţarc pentru vite - *n.n.*), „zgheab" (jgheab - *n.n.*), „argea" (război de ţesut - *n.n.*), „aievea" (în realitate - *n.n.*), „s-astâmpără ăst zgomot", „câmpeanul osteneşte", „în braţele somniei".

Partea a treia compune **mitul zburătorului** construit sub forma unui **dialog** şi imaginat ca un fulger neaşteptat - „lumină iute ca fulger trecătoare" -, ***interogaţiile*** sugerând şi aici noutatea sentimentului de dragoste, de care se simte cuprinsă Florica: „Vreo stea mai cade iară? vrun împărat mai moare?/ Or e - să nu mai fie! - vro pacoste de zmei?". Femeile din sat sunt şi ele speriate de grozăvia apariţiei unei arătări malefice de basm, care este asemuită unui balaur venit să răpească inima fetei: „Că ţintă l-alde Floare în clipă străbătu!". Credinţa populară (eres) că există forţe pe care omul nu le cunoaşte, face ca femeile să se închine speriate, pentru a alunga duhurile rele: „Închină-te surato!". Balaurul este imaginat sub forma unei lumini puternice, „cu coada-nflăcărată", pe care strălucesc „pietre nestimate" şi oamenii ştiu din eresuri străvechi faptul că s-ar putea să fie un „june cu dragoste curată", dar acest sentiment este totdeauna

periculos dacă se iveşte pe neaşteptate, pentru că poate chinui sufletul fetei: „O! biata fetişoară! mi-e milă de Florica/ Cum o fi chinuind-o! vezi, d-aia a slăbit/ Şi s-a pălit copila!". Învăţătura moştenită de la bunici a confirmat faptul că orice fată cuprinsă de fiorul dragostei pare bolnavă şi niciun leac nu este de folos pentru a o vindeca: „Şi ce-i mai faci pe urmă? că nici descântături,/ Nici rugi nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu". Credinţa populară în „zburător", care apare ca o fiinţă supranaturală cu înfăţişare strălucitoare însă cu simţire rece, fără sânge în vine, este că acesta chinuie visele tinerelor fete şi le atrage în păcat, de aceea trebuie să fugă „fata mare de focul de iubit!".

În această parte a poeziei predomină ***limbajul oral***, alcătuit din ***expresii şi cuvinte populare***, accentuând ideea că „zburătorul" este un mit folcloric, o superstiţie populară (eres): „ţintă l-alde Floarea", „împeliţatu", „surato", „ce-n somn colea mi-ţi vine", „leică". **Portretul zburătorului** este realizat printr-o ***comparaţie***, chipul lui angelic înşală fetele, deoarece inima lui este de gheaţă: „Ca brad de flăcăiandru, şi tras ca prin inel./ Bălai, cu părul d-aur! dar slabele lui vine/ N-au niciun pic de sânge, ş-un nas - ca vai de el!". De altfel, apariţia zburătorului întrupat într-un tânăr blond, cu înfăţişare angelică este preluată şi de Mihai Eminescu în „Luceafărul": „Părea un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale [...] O, eşti frumos cum numa-n vis/ Un înger se arată".

George Călinescu explică semnificaţia „zburătorului" ca pe o criză erotică adolescentină, ca pe un fior ce ia naştere în sufletul tinerelor fete, la vârsta pubertăţii, din nevoia acestora de a se îndrăgosti pur şi simplu, nu neapărat de un flăcău anume, ci numai din dorinţa de a iubi: „Fata în criza de pubertate e doborâtă de o boală necunoscută, explicabilă mitologic şi curabilă magic". **„Mitul zburătorului"** mai este numit şi **„mitul puberal"**, deoarece fiorul dragostei apare brusc şi este cu totul necunoscut fetelor aflate la vârsta pubertăţii.

„ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL"

de Costache Negruzzi

Perioada paşoptistă ◆ **nuvelă istorică** ◆ nuvelă (proză) romantică

Definiţie: ***Nuvela este specia genului epic în proză, cu un singur fir narativ, urmărind un conflict unic, concentrat; personajele nu sunt numeroase, fiind caracterizate succint, în funcţie de contribuţia lor la desfăşurarea acţiunii. Nuvela prezintă o intrigă riguros construită, cu fapte verosimile, accentul fiind pus mai mult pe definirea personajului decât pe acţiune, având o evidentă tendinţă spre obiectivare a perspectivei narative.***

Prima nuvelă istorică din literatura română, **„Alexandru Lăpuşneanul" de Costache Negruzzi (1808-1868)**, apare la ***30 ianuarie 1840, în primul număr al revistei „Dacia literară"***, înscriindu-se într-una dintre ***direcţiile romantice*** imprimate de programul acesteia, ***„Introducţie"***, conceput de **Mihail Kogălniceanu** şi anume inspirarea scriitorilor din istoria patriei. Pentru crearea acestei nuvele, Negruzzi se inspiră, în principal, din cronica lui Grigore Ureche, aşadar din trecutul istoric al românilor.

Prozatorul îmbină ***realitatea istorică şi ficţiunea***, **tema romantică** a nuvelei ilustrând evenimentele istorice şi cele plăsmuite din **a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanul (1564-1569)** în Ţara Moldovei.

Structura narativă a nuvelei este ***simetrică şi riguros construită, cu un echilibru solid,*** fiind organizată în **patru capitole**, fiecare cu un **motto** semnificativ pentru conţinutul acestuia: ***„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu..."; „Ai să dai samă, doamnă!..."; „Capul lui Moţoc vrem..."; „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu..."***.

Compoziţia narativă reuneşte mai multe curente literare: **clasicismul**, definit de simetrie şi de echilibrul solid al nuvelei; **romantismul**, reprezentat atât de psihologia şi tragismul protagonistului, cât şi de scenele cutremurătoare; **realismul,** ilustrat de ***adevărul istoric*** al celei de a doua domnii a lui Alexandru Lăpuşneanul.

(Construcţia şi momentele subiectului)

Acţiunea se bazează pe ***conflictul bine evidenţiat*** dintre Lăpuşneanul şi boierii care-l trădaseră în prima domnie şi-l siliseră să părăsească tronul Moldovei. **Naratorul obiectiv şi omniscient (heterodiegetic)** şi ***naraţiunea la persoana a III-a,*** cu ***focalizare zero*** definesc ***viziunea narativă „dindărăt"*** a nuvelei. **Timpul narativ** este

cronologic, bazat pe relatarea în ordine a derulării evenimentelor situate într-un **trecut istoric**, iar **spaţiul narativ** este ***real***, Moldova secolului al XVI-lea.

Incipitul este reprezentat de ***informaţia cu caracter istoric*** despre Ştefan Tomşa care ucisese cu buzduganul pe Despot-Vodă, ca să se aşeze el pe tronul Moldovei.

Apartenenţa la specia nuvelă este argumentată şi de organizarea discursului epic pe momentele subiectului.

(Expoziţiunea)

Sub mottoul *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu..."*, ***naratorul obiectiv*** relatează ***episodul*** venirii lui Alexandru Lăpuşneanul în Moldova, hotărât să ocupe, pentru a doua oară, tronul ţării. În prima domnie, el fusese izgonit de către Despot-vodă, ucis la rândul său de către Ştefan Tomşa, care „acum cârmuia ţara". Alexandru Lăpuşneanul venise cu o armată numeroasă în Moldova (10.000 de mercenari) ca să-l izgonească „pre răpitorul Tomşa" şi să-şi ia înapoi scaunul domnesc, „pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vândut de boieri", ***situaţie reală, consemnată de istorie.***

Boierii care-l trădaseră în prima domnie îl întâmpină pe Lăpuşneanul la graniţă, aproape de Tecuci: vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc şi Stroici. Ca mesageri ai „obştii", ei vor să-l convingă să renunţe la tron, deoarece „ţara este liniştită", iar „norodul nu te vrea, nici te iubeşte".

(Intriga)

Conflictul este puternic evidenţiat, Lăpuşneanul fiind hotărât să se instaleze pe tronul Moldovei cu orice preţ şi le răspunde boierilor cu ochii scânteind „ca un fulger": *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu* [...] şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi, şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă întorc? Mai degrabă-şi întoarce Dunărea cursul îndărăpt".

(Desfăşurarea acţiunii)

Spancioc apelează la formule patriotarde despre „biata ţară", pe care o vor prăda şi pustii cei aproape zece mii de turci care-l însoţeau pe Lăpuşneanul. La întrebarea persiflantă cu ce va sătura el „lăcomia acestor cete de păgâni?", Lăpuşneanul le răspunde cu o ură imensă, cu o sete de răzbunare nestăpânită şi cu satisfacţie nedisimulată: „Cu averile voastre, nu cu banii ţăranilor pre care-i jupuiţi voi. Voi mulgeţi laptele ţării, dar au venit vremea să vă mulg şi eu pre voi".

Lui Moţoc, pe care-l ştie „învechit în zile rele", Lăpuşneanul îi promite să-l cruţe, pentru că intrigantul îi va fi util şi-i făgăduieşte că „sabia mea nu se va mânji în sângele tău".

A doua ***secvenţă narativă,*** cu mottoul ***„Ai să dai samă, doamnă!..."***, începe cu înscăunarea lui Lăpuşneanul, care nu întâmpină nicio piedică, deoarece Tomşa fugise în Valahia. El este primit de norod „cu bucurie şi nădejde", însă boierii sunt înspăimântaţi, fiind conştienţi că poporul „îi urăşte", iar noul domn „nu-i iubeşte". Lăpuşneanul arde toate cetăţile Moldovei, în afară de Hotin, cu scopul de a stârpi „cuiburile feudalităţii", apoi trece la pedepsirea aspră a boierilor, cărora le confiscă averile, le taie capetele, pe care le spânzură pe zidul Curţii atât de des, încât unul „nu apuca să putrezească, când alt cap îi lua locul". ***Episodul*** ilustrează ***valenţa istorică*** a nuvelei, întrucât relatează ***fapte reale, consemnate în cronica lui Ureche***.

Doamna Ruxanda, soţia lui Lăpuşneanul şi fiica „bunului Petru Rareş„, înspăimântată de cruzimile şi crimele înfăptuite de soţul său, îl roagă să nu mai verse sânge, fiind impresionată de cuvintele văduvei unui boier ucis, care o ameninţase „ai să dai seamă", pentru că „bărbatul tău ne taie părinţii, bărbaţii şi fraţii". Cu un zâmbet **perfid**, Lăpuşneanul îi promite că de poimâine nu va mai vedea omoruri şi capete tăiate şi că îi va da „un leac de frică". Acest ***episod*** este în totalitate rodul ***ficţiunii auctoriale***.

Prin ***flashback***, naratorul inserează un ***adevăr istoric***, o scurtă biografie a doamnei Ruxanda, cu trimitere directă la ***„hronică"***, din care reiese faptul că, după moartea tatălui său, voievodul Petru Rareş, rămăsese la o vârstă fragedă sub tutela celor doi fraţi mai mari, Iliaş şi Ştefan, care se dovediseră nedemni de tronul Moldovei. Ruxanda urma să se mărite cu Joldea, însă Lăpuşneanul îi tăiase acestuia nasul şi-l silise astfel să se retragă la mănăstire. Prin acest tertip, Lăpuşneanul se însurase cu fiica lui Petru Rareş şi devenise, astfel, domnitorul Moldovei.

(Punctul culminant)

Al treilea capitol are mottoul *„Capul lui Moţoc vrem..."*. În această ***secvenţă, episodul*** de la Mitropolie scoate în evidenţă **perfidia** feroce a protagonistului şi reflectă ***ficţiunea auctorială***. Alexandru Lăpuşneanul merge la slujbă îmbrăcat „cu toată pompa domnească", se închină pe la icoane, sărută moaştele sfântului, iar în finalul cermoniei rosteşte un discurs emoţionant prin care le cere iertare boierilor şi le propune să se împace „iubindu-ne ca nişte fraţi [...] să ne iertăm unii pre alţii", după care îi poftеşte „pre boieri să vie ca să ospeteze împreună" la Curtea Domnească.

Spancioc şi Stroici se sfătuiesc reciproc să nu participe la ospăţul domnesc şi-i transmit lui vodă că „ne vom vedea pân-a nu muri!". Restul boierilor, înşelaţi de smerenia lui vodă, vin la palat, adunându-se „47 la

număr". Spre sfârşitul ospăţului, descris ***detaliat*** de ***naratorul omniscient***, la semnul domnitorului, „toţi slujitorii de pe la spatele boierilor" scot jungherele şi-i lovesc, iar alţi ostaşi se „năpustiră cu săbiile în ei". Privind măcelul, vodă râdea satisfăcut, iar Moţoc se silea şi el să zâmbească pentru a-i face pe plac domnitorului, deşi „simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind", deoarece „patruzeci şi şepte de trupuri zăceau pe parchet!". **Scena** este de ***factură romantică*** prin violenţa faptelor şi a imaginilor impresionante, în ***realitatea istorică*** înscriindu-se ***numai uciderea celor 47 de boieri***.

Puţinii slujitori aflaţi în curte, care scăpaseră cu viaţă sărind peste ziduri, au răspândit vestea omorului şi o mulţime de norod, tot oraşul, dăduse năvală la porţile Curţii Domneşti. Lăpuşneanul trimite pe armaş să-i întrebe „ce vor şi ce cer", însă prostimea rămâne cu gura căscată. Ei veniseră să vadă ce se întâmplă, dar fiind incitaţi, încep să-şi exprime nemulţumirile şi să strige toţi într-un glas: *„Capul lui Moţoc vrem!"*. Boierul, înspăimântat peste măsură, se roagă Maicii Domnului, jurându-se să ridice o biserică, dar imediat îl îndeamnă pe vodă să pună „tunurile într-înşii... Să moară toţi! Eu sunt boier mare; ei sunt nişte proşti!". Vodă îi răspunde cu sânge rece: „**Proşti, dar mulţi,** [...] să omor o mulţime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat?"şi, profitând de această situaţie, Lăpuşneanul îl dă pe Moţoc mulţimii, care se repede asupra lui ca o „idră cu multe capete [...] şi într-o clipală îl făcu bucăţi", pedepsind astfel un alt boier trădător, fără ca sabia lui să se fi mânjit de sânge, aşa cum îi promisese. Linşarea boierului Moţoc este o **scenă** de ***factură romantică şi ficţională*** prin imaginea violentă a mulţimii dezlănţuite şi prin faptul că boierul fugise în Polonia înainte de instalarea pe tron a lui Lăpuşneanul şi fusese ucis de un trimis al acestuia.

Lăpuşneanul pune să se reteze capetele boierilor ucişi, apoi le aşază în mijlocul mesei, „puind pe ale celor mai mici boieri dedesubt şi pe a celor mai mari deasupra, după neam şi după ranguri, până ce făcu o piramidă de patruzeci şi şepte căpăţâne, vârful căreia se încheia prin capul unui logofăt mare". O cheamă pe domniţa Ruxanda să-i dea leacul de frică promis, iar când aceasta leşină la vederea grozăviei, vodă este dezamăgit: „Femeia tot femeie [...], în loc să se bucure, ea se sperie".

(Deznodământul)

Ultimul capitol are ca motto: *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu..."*. Timp de patru ani Lăpuşneanul îşi respectă promisiunea făcută Doamnei Ruxanda şi nu mai ucide niciun boier, dar născoceşte tot felul de schingiuiri: „scotea ochi, tăia mâni, ciuntea şi seca pe carea avea prepus". Vodă se retrage în cetatea Hotinului, unde se îmbolnăveşte „de lingoare" (febră tifoidă-*n.n.*)

şi, „în delirul frigurilor", îi cere mitropolitului Teofan să-l călugărească, lăsând moştenitor la tronul ţării pe fiul său, Bogdan. Trezindu-se din starea de inconştienţă şi văzându-se îmbrăcat în rasa de călugăr, Lăpuşneanul se enervează, îşi pierde complet controlul şi-i ameninţă cu moartea pe toţi, inclusiv pe soţia şi pe fiul său: „M-aţi popit voi, dar *de mă voi îndrepta, pre mulţi am să popesc şi eu*! Iar pre căţeaua asta voi s-o tai în patru bucăţi împreună cu ţâncul ei". Îngrozită de ameninţările lui Lăpuşneanul, Doamna Ruxanda acceptă sfatul lui Spancioc de a-i pune soţului ei otravă în băutură, fiind încurajată şi de mitropolit cu binecuvântarea: „Dumnezeu să-l ierte, şi să te ierte şi pre tine". Ruxanda umple un pahar de argint cu apă şi, mai mult silită de Spancioc şi Stroici, toarnă otrava, intră în camera bolnavului şi-i dă să bea, apoi are puternice **mustrări de conştiinţă**, fiindu-i teamă de pedeapsa divină: „Voi să daţi seamă înaintea lui Dumnezeu, zise suspinând, că voi m-aţi făcut să fac acest păcat".

Scena otrăvirii este cutremurătoare, cei doi boieri se uită cu satisfacţie la suferinţele lui vodă, spunându-i cu bucurie: „învaţă a muri, tu care ştiai numai a omorî". ***Naratorul obiectiv şi omniscient (heterodiegetic)*** descrie în detaliu chinurile cumplite ale domnitorului care „se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură, dinţii îi scrâşneau, şi ochii săi sângeraţi se holbaseră", până când, în sfârşit, „îşi dete duhul în mâinile călăilor săi".

Episodul călugăririi şi al morţii prin otrăvire de către doamna Ruxanda constituie ***adevăr istoric*** preluat din **cronica** lui **Grigore Ureche**, iar faptul că Lăpuşneanul a sfârşit în braţele călăilor săi este ***ficţiune auctorială***: *„...văzându-să în boală grea ce zăcuse şi neavându nădejde de a mai firea viu, au lăsat cuvântu episcopilor şi boierilor, de-l vor vedea că ieste spre moarte, iară ei să-l călugărească. Decii văzându-l ei leşinându şi mai multu mort decât viu, [...] l-au călugărit şi i-au pus nume de călugărie Pahomie. Mai apoi, dacă s-au trezit şi s-au văzut călugăr, zic să fie zis că de să va scula, va popi şi el pre unii. [...] Roxanda, doamnă-sa, temându-se de un cuvântu ca acesta [...] l-au otrăvit şi au murit."*

Finalul nuvelei ilustrează ***adevărul istoric***, vodă Lăpuşneanul, lăsând „o pată de sânge în istoria Moldovei", a fost înmormântat la mănăstirea Slatina, unde „se vede şi astăzi portretul lui şi al familiei sale", în **cronica lui Ureche** fiind inclusă informaţia că domnitorul a fost îngropat cu cinste *„în mănăstirea sa, Slatina, ce ieste de dânsul zidită"*, ceea ce constituie un argument puternic pentru încadrarea nuvelei în ***romantism***, prin definirea ca ***nuvelă istorică.***

Alexandru Lăpuşneanul - protagonistul nuvelei, erou romantic şi eponim (care dă numele operei-*n.n.*), având **atestare istorică** - este alcătuit

din ***puternice trăsături de caracter***, un ***personaj excepţional***, ce acţionează în împrejurări deosebite. Lăpuşneanul este **tipul domnitorului tiran şi crud, cu voinţă puternică** şi **spirit vindicativ** (răzbunător), trăsături ce reies ***indirect***, din faptele şi vorbele personajului: leacul de frică, linşarea lui Moţoc, ameninţarea cu moartea a propriei familii, schingiuirea şi omorârea cu sânge rece, ba chiar cu satisfacţie a boierilor etc. ***Caracterizarea directă făcută de narator*** se conturează prin redarea ***gesturilor şi a mimicii*** personajului, atât **forţa de disimulare** - „în minutul acela el era foarte galben la faţă, ca şi racla sfântului ar fi tresărit"-, cât şi **ura vindicativă** care-i determină comportamentul: „sângele într-însul începu a fierbe".

În ***antiteză*** cu Lăpuşneanul este **domniţa Ruxanda**,înzestrată numai cu ***trăsături pozitive***, între care **gingăşia, blândeţea şi iubirea de oameni,** însuşiri **tipic romantice**. Personaj mobil, Ruxanda îşi otrăveşte soţul tot dintr-o pornire umanitară, ca să scape ţara de un domnitor crud şi răzbunător.

Moţoc este boierul **intrigant şi trădător, perfid şi cinic**, care nu se dă în lături de la nimic pentru a profita de orice împrejurare care-i poate fi benefică.

Norodul - este **personajul colectiv** constituit pentru prima oară într-o operă literară, după ***regula de mişcare şi de gândire unitară***, reacţionând ca un singur om. **Autorul** are măiestria artistică de a surprinde ***psihologia norodului,*** iar pentru a numi **mulţimea constituită ca un singur personaj**, foloseşte ***substantive şi expresii sugestive***, ca: „gloata", „norodul", „câteva sute de mojici", „prostimea", „proşti", „mulţime", „idra cu multe capete".

În concluzie, ***„Alexandru Lăpuşneanul"*** de **Costache Negruzzi** aparţine genului epic şi speciei nuvelistice pentru că are ***un singur fir narativ, un conflict unic, concentrat, între domnitor şi boierii trădător.*** Deşi ***personajele*** nu sunt numeroase, sunt ***caracterizate succint şi viguros***, în funcţie de contribuţia lor la ***desfăşurarea acţiunii***. **Nuvela** prezintă o ***intrigă riguros construită, cu fapte verosimile,*** accentul fiind pus pe ***definirea protagonistului*** şi mai puţin pe ***acţiune***, având o evidentă tendinţă spre ***obiectivare a perspectivei narative.***

Referindu-se la valoarea incontestabilă a nuvelei ***„Alexandru Lăpuşneanul"*** de **Costache Negruzzi**, criticul **George Călinescu** e de părere că aceasta „ar fi devenit o scriere celebră ca şi Hamlet, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, cuvinte memorabile, de observaţie psihologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă".

ROMÂNIA, ÎNTRE ORIENT ŞI OCCIDENT

dezbatere – eseu

Dezbaterea *presupune indicarea, de către profesor, a coordonatelor discuţiei şi a unei bibliografii minimale. Dezbaterea se realizează în clasă, cu participarea a câte două echipe (echipa afirmatoare şi echipa negatoare). [...] Sugerăm ca dezbaterea să fie urmată de un exerciţiu de reflecţie al fiecărui elev, concretizat în* ***realizarea unui eseu pe tema dezbaterii*** *realizate în clasă. Această modalitate de a încheia o dezbatere are în vedere ca elevii să-şi clarifice ideile puse în discuţie şi să-şi poată formula un punct de vedere propriu pornind de la informaţiile culese, de la argumentele şi contraargumentele valorificate în cadrul dezbaterii.*

(Din ***Programa şcolară pentru clasa a XII-a, elaborată de M.E.C.)***

Dezbaterea *este o discuţie sau o analiză detaliată prin care este tratat un subiect de interes general şi de actualitate, la care participă un număr mare de vorbitori. Tema abordată trebuie să fie bine cunoscută de către participanţi, iar oratorii trebuie să susţină prin argumente convingătoare opiniile privitoare la subiectul respectiv. De cele mai multe ori se manifestă puncte de vedere diferite şi adesea contradictorii, ceea ce poate da dezbaterii caracter polemic prin susţinerea argumentată a unei păreri bine fundamentate: una afirmatoare şi alta negatoare.*

Dezbaterea presupune o documentare prealabilă asupra problematicii şi, bineînţeles, studierea unei bibliografii. Condiţia obligatorie pentru a participa la o dezbatere o constituie existenţa unui punct de vedere clar şi consolidat despre tema tratată, de aceea trebuie să se formeze clar două opinii. Dezbaterea respectă câteva norme ce se impun pentru claritatea discursurilor şi receptarea corectă a punctelor de vedere exprimate:

- ***Afirmaţia opiniei*** *- formule consacrate: Consider că..., Susţin ideea că ..., Cred cu tărie că....*
- ***Argumentaţia*** *- sintagme persuasive: Fundamentez opinia pe faptul că...; În această afirmaţie mă bazez pe...; În sprijinul acestui punct de vedere aduc drept argument ....; O dovadă în sprijinul celor afirmate ar fi....; Aduc în sprijinul acestei idei cel puţin două argumente.....; Un alt argument în sprijinul celor afirmate îl aduce...; Se ştie că...; Este demonstrat/evident faptul că...*

• ***Concluzia*** *- expresii concluzive: În concluzie, ...; Se poate, aşadar, concluziona ....; Sintetizând, se poate conchide ...; Drept urmare ..., Deci ..., În final, concluzia se desprinde firesc*

*

* *

În filozofia culturii, **Orientul** semnifică zona de est a Europei, care cuprinde ţările foste componente ale Imperiului Roman de Răsărit, iar la polul opus se situează **Occidentul**, alcătuit din statele Europei Occidentale ce alcătuiau cândva Imperiul Roman de Apus. Esenţa Orientului este socotită zona Peninsulei Balcanice, având la graniţă România, despre care s-a împământenit sintagma „o insulă latină într-o mare slavă".

Susţin ideea că situarea ţării noastre între Orient şi Occident defineşte principalele caracteristici care particularizează cultura română, individualizează mentalitatea poporului şi determină specificul naţional. Diversitatea perspectivelor privind aşezarea României între două culturi şi civilizaţii a stârnit polemici aprinse de-a lungul timpului şi a produs studii despre confruntarea dintre modernism şi tradiţionalism, despre conştiinţa naţională şi europeană de a fi şi a rămâne român în Europa. Deschiderea către Europa Occidentală a constituit dintotdeauna un progres accelerat de a prelua „ideile, formele, valorile şi modelele sale" şi, ca urmare, „occidentalizarea nu poate fi concepută decât ca un incitant, ferment, stimulent, termen riguros de confruntare pentru totalitatea virtuţilor noastre spirituale". (**Adrian Marino**)

O dovadă în sprijinul celor afirmate ar fi aceea că un titan al culturii române, **Titu Maiorescu**, observa că tineretul român emigrează „spre fântânele ştiinţei din Franţa şi Germania, care până astăzi a mers tot crescând şi care a dat mai ales României libere o parte din lustrul societăţilor străine". El iniţiază ***„teoria formelor fără fond"***, prin care blamează cu fermitate împrumuturile occidentale dacă acestea nu corespund fondului cultural românesc: „Forma fără fond nu numai că nu aduce niciun folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimiceşte un mijloc puternic de cultură". Dacă formele preluate din Occident nu concordă fondului spiritual autohton, vor exista doar „un şir de forme" fără să aibă „fondul lor propriu", criticul concluzionând că un popor nu poate trăi cu o „cultură falsă", iar dacă stăruieşte în ea, atunci „dă un exemplu mai mult pentru vechea lege a istoriei: că în lupta între civilizarea adevărată şi între o naţiune rezistentă se nimiceşte naţiunea, dar niciodată adevărul". (**Titu Maiorescu, *„În contra direcţiei de astăzi în cultura română"*** -1867).

Un alt argument în sprijinul celor afirmate îl aduce istoricul literar **Pompiliu Eliade** (1869-1914) care exprimă un punct de vedere inedit, acela că literatura franceză a creat o nouă literatură română, „complet diferită de cronicari şi de scrierile religioase ale secolului al XVII-lea", urmând să existe „două literaturi inspirate de două tipuri de spiritualitate cu totul distincte". În prestigioasa ***„Istorie a literaturii române"***, **George Călinescu** *susţine cu argumente* faptul că Ţările Române n-au stat niciodată în afara Europei, iar când se vorbeşte despre „occidentalizare", se înţelege adaptarea literaturii române la cea europeană.

Se ştie că, în perioada interbelică, s-au purtat ***polemici***, unele de notorietate, între ***adepţii modernismului*** şi ***susţinătorii*** imuabili ai ***tradiţionalismului***.

Fundamentez opinia pe faptul că iniţiatorul **modernismului** românesc, **Eugen Lovinescu**, defineşte „principiul sincronismului" prin „europenizarea literaturii române". El susţine că civilizaţiile mai puţin dezvoltate imită forme ale celor avansate, sincronizarea acestora realizându-se în timp, însă n-a exclus coexistenţa elementelor tradiţionale şi cele moderne. Apărător împătimit al **tradiţionalismului**, **Nichifor Crainic** argumentează că menirea poporului român este aceea de a vieţui în Orientul spiritual specific simţirii sale: „Altarele se aşază spre Orient, icoanele căminului se aşază pe peretele dinspre Orient, ţăranul când se închină pe câmp se întoarce spre Orient. [...] Şi cum noi ne aflăm geografic în Orient şi cum, prin religia ortodoxă deţinem adevărul lumii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înşine, spre ceea ce suntem prin moştenirea de care ne-am învrednicit."

Un alt argument în sprijinul opiniei că România se situează spiritual între Orient şi Occident, îl oferă sociologul, psihologul şi eseistul **Mihai Ralea** (1896-1964), care analizează psihologia orientală şi cea occidentală, precum şi specificul acestora în lucrarea intitulată sugestiv ***„Fenomenul românesc"*** (1927). El evaluează psihicul etnic şi cercetează factorii care determină formarea mentalităţii unei naţiuni: condiţiile de trai, aşezarea geografică, mediul economic şi politic, condiţiile climaterice, caracterizând specificul nostru naţional, concepţia colectivă a românilor. Ralea desprinde două tipuri de locuitori în Europa -occidentalul şi orientalul-, care se diferenţiază prin modul de a gândi, prin atitudini şi reacţii diferite şi care se conduc după legi ancestrale adesea contrastante. Astfel, psiholog-eseist defineşte civilizaţia occidentală prin sintagma ***„aptitudine creatoare"***, ceea ce ar însemna că englezul, francezul, germanul sau italianul se află „deasupra mediului" pe care-l domină prin stăpânire de sine, siguranţă, curaj, răbdare şi iniţiativă. Altfel spus, occidentalul e „stăpânul voinţei sale elastice şi ferme în acelaşi timp" şi de aceea el este şi „stăpânul lucrurilor înconjurătoare". Curajul cu care înfruntă viaţa este „când

temerar, când rezonabil", ştie să riște şi să fie în acelaşi timp prudent, „subjugă forțele naturii" dar a inventat şi tehnica devenită o „aliată ascultătoare". În contrast, orientalul se definește prin ***„resemnare pasivă"***, se supune necondiționat forțelor naturii care îl zdrobesc, crezând că „cine ştie ce forță religioasă misterioasă" acționează împotriva lui şi de aceea „i se pare inutil să mai lupte". Fatalismul este filozofia de viață a orientalului, totul este acceptat aşa cum se prezintă, el neavând nici ambiție, nici imaginație şi nici voință ca să modifice sau să reziste realității înconjurătoare. Între cele două structuri psihice, creativitatea occidentalului şi resemnarea neputincioasă a orientalului, Ralea definește o stare intermediară pe care o numește ***„adaptabilitate"***.

În lucrarea ***„Istoria critică a literaturii române"*** (1990), **Nicolae Manolescu** face o afirmație epatantă, susținând că „Apusul a fost şi corupător, nu doar stimulator, după cum răsăritul a reprezentat nu pur şi simplu un model de imobilism, ci şi un focar însemnat al unora din noile idei". **Sorin Alexandrescu**, în studiul ***„Paradoxul român"*** (1998) consideră că faptul de „a fi şi a rămâne român este marea temă a unei culturi" şi că acest „mit al identității a rămas în mod constant prioritar față de oricare altă problemă culturală sau ideologică".

Este demonstrat faptul că... **influența occidentală** s-a concretizat în literatura română prin operele lui **Camil Petrescu**, care a preluat viziunea lui **Marcel Proust** privind ***conceptia temporală*** *(timpul obiectiv şi timpul psihologic)* şi ***procedeul memoriei involuntare,*** iar din creația lui **Stendhal** s-a inspirat în ***construirea eroilor.*** De altfel, în plin ***romantism,*** **Mihai Eminescu** a fost puternic legat de filozofia occidentală, fiind atras mai ales de germanul **Schopenhauer**, ale cărui concepții se regăsesc în majoritatea creațiilor eminesciene, de la teza asupra timpului filozofic până la portretul geniului nefericit şi neînțeles.

În ***perioada interbelică*** occidentalismul s-a distins pregnant în lirica lui **Arghezi, Blaga, Barbu**, însă valoarea inestimabilă (neprețuită) a operelor derivă din ***păstrarea specificului național***, argumentându-se astfel ideea că Apusul nu a stăpânit exhaustiv (integral) literatura română, ci doar a stimulat-o, aşa cum opinează şi criticul **Nicolae Manolescu**. De aceea, se poate afirma că nu numai influența occidentală exercitată asupra scriitorilor români a dus la sincronizarea literaturii noastre cu valorile europene, ci mai ales faptul că ***aceştia au pătruns, prin opera lor originală, în cultura europeană***.

În sprijinul acestui punct de vedere aduc mai multe argumente ce definesc operele celor trei poeți interbelici. Intelectualizara poeziei românești în creația lui **Tudor Arghezi** se definește nu numai prin „estetica urâtului", ci şi în ***„Psalmi"***, care ar putea părea că aparțin tradiționalismului, dar viziunea filozofică a relației omului cu Dumnezeu iese cu desăvârşire din ortodoxismul privit ca unică spiritualitate a românilor, idee promovată de

revista *„Gândirea"*. **Lucian Blaga** îşi elaborează un sistem metafizic propriu plecând tot de la „spațiul mioritic", iar conceptele abstracte şi viziunea asupra universului îl plasează între cei mai valoroşi poeți-filozofi ai literaturii europene. Ermetismul modern promovat de matematicianul-poet **Ion Barbu** particularizează lirismul ca un „joc secund" al creației artistice, integrând opera în universalitate. Cu toate aceste repere occidentale, fiecare dintre scriitorii menționați păstrează cu strășnicie spiritul tradiției în creațiile lor, fiind de netăgăduit influența folclorică în poezia eminesciană sau argheziană, concepția blagiană că rădăcinile simțirii românești sunt înfipte adânc în spiritualitatea rurală ori existența personajului seducător al lui **Barbu**, Nastratin Hogea, care definește balcanismul poemelor sale.

Pe de altă parte, înrâuririle orientale în mentalitatea românilor şi, implicit, în cultura lor au fost foarte puternice şi au lăsat urme de neşters. Modul de gândire retrograd, amplificat de instabilitatea politică a epocii fanariote iar în istoria recentă de ideologia totalitară a comunismului, a suferit prefaceri culturale valoroase în fondul nostru spiritual cu înclinații balcanice, un argument viguros şi de necontestat fiind mari scriitori precum: **Anton Pann** (***„Povestea vorbii"***), **I.L.Caragiale** (***„Kir Ianulea"***), **Mateiu Caragiale** (***„Craii de Curtea Veche"***) şi **Ion Barbu** (ciclul de poezii ***„Isarlâk"***). De altfel, mottoul romanului ***„Craii de Curtea-Veche"*** de **Mateiu Caragiale** ilustrează sugestiv specificul oriental grefat pe o mentalitate românească tipică: „Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est à la légèr...", adică „Ce vreți, noi suntem aici la porțile Orientului, unde totul este luat uşor".

Povestirea lui **Vasile Alecsandri**, ***„Balta-Albă"***, evidențiază amestecul bizar şi pitoresc al civilizației românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, aspect care nu s-a schimbat niciodată. Şi astăzi contrastele, uneori agresive şi ostentative ale realităților românești, şochează nu numai pe străinii care ne vizitează țara, ci chiar pe locuitorii neaoşi, care rămân adesea stupefiați. De exemplu, drumurile desfundate, pline de gropi din zilele noastre sunt aproape identice cu cele descrise de Alecsandri, aceleaşi drumuri pe care călătorul francez a fost zguduit în căruța cu trei roți care-l ducea spre Balta-Albă. Limba franceză vorbită impecabil într-un sat aflat în întuneric şi haitele de câini care latră asurzitor din povestirea lui Alecsandri a fost înlocuită cu limba engleză, celelalte aspecte rămânând intacte şi astăzi.

Alte opere care ilustrează balcanismul, pe de o parte şi ahtierea spre occidentalism pe de altă parte, sunt romanul ***„Ciocoii vechi şi noi"*** de **Nicolae Filimon** şi, respectiv, comedia ***„Chirița în provincie"*** de **Vasile Alecsandri.**

Anton Pann (1796-1854), poet, folclorist şi muzician, s-a născut în Bulgaria, ca fiu al lui Anton Pantoleon Petrov, căldărar şi al Tomaidei, grecoaică la origine. Rămasă văduvă, mama emigrează împreună cu cei trei fii în Basarabia, apoi se stabileşte la Bucureşti în 1812. Prima carte scrisă de Anton Pann este ***„Culegerea de proverburi sau Povestea vorbii"*** imprimată la propria tipografie în ***1847***. El a creat un personaj balcanic nostim şi reprezentativ, ***Nastratin Hogea***, ale cărui întâmplări petrecute în Turcia, Bulgaria şi Ţara Românească evidenţiază prostia şi neghiobia umană. Ciclul de episoade epice în versuri se intitulează sugestiv ***„Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea" (1853)*** şi se aseamănă întrucâtva cu ***„Întâmplările lui Păcală"*** de **Ion Creangă**. Cele două personaje se deosebesc mai întâi prin aceea că Păcală este mai isteţ, mai norocos şi mai îndrăzneţ decât Nastratin Hogea, care se dovedeşte nătâng, stupid şi adesea victima propriei prostii sau lăcomii. O altă deosebire între cele două creaţii constă în caracterul moralizator al creaţiei lui Pann, titlurile paremiologice (proverbe populare) care se constituie în adevăruri universal-valabile, iar umorul, ironia fină, batjocura ilustrate cu inteligenţă hazlie l-au determinat pe **Mihai Eminescu** să îl caracterizeze „isteţ ca un proverb" (***„Epigonii"***).

În fragmentul care poartă titlul unui cunoscut proverb, „Cine fură azi o ceapă mâine fură şi o iapă, dar or în temniţă plânge, or picioarele îşi frânge", Anton Pann ilustrează cu umor o întâmplare a lui Nastratin Hogea, care eşuează în tentativa de a fura ceapă de la vecinul său:

„Nastratin Hogea-ntr-o vreme niciun câştig neavând
Şi în cea mai de pre urmă sărăcie ajungând
Hotărî să fure ceapă de la un al său vecin
Ce avea destulă-n casă şi nu da la vreun strein.
Dar văzând Nastratin Hogea că el uşa o-ncuia,
Plan făcu pe coş să intre noaptea şi ceva să ia.
Şi lăsându-se la vale p-acea umbră, amăgit,
Deodată fără veste se pomeni jos trântit,
Rămâind ca vai de dânsul cu piciorul rupt în loc,
Având mică norocire că n-a fost în vatră foc.
Deşteptându-se vecinul, de bufnirea-i când căzu,
Se sculă totdeodată, nicio clipă nu şezu,
Strigă, cere la nevastă lumânarea-n grab să-i dea,
Mai curând să prinză hoţul, şi cine e a-l vedea.
Iar Hogea zise: - Vecine! atât să nu te grăbeşti,
Că ce am păţit, şi mâine tot aicea mă găseşti."

Finalul episodului este o autopersiflare, Nastratin Hogea făcând haz de necaz pentru neghiobia şi lăcomia sa de a fura ceapa vecinului, fiind cuprins de o resemnare balcanică faţă de eventualele consecinţe.

O dovadă în sprijinul celor afirmate aduce **Tudor Vianu,** care decelează o componentă balcanică în firea românului, însă remarcă, totodată, şi „năzuinţa lui către Occidentul latin în care trăiesc neamurile înrudite cu el, fie substratul lui patriarhal şi rural, care i-a îngăduit să se păstreze de-a lungul atâtor veacuri neprielnice". Aceste afirmaţii completează analiza pe care o face criticul poetului **Ion Barbu** (studiul ***„Ion Barbu"***, 1930), evidenţiind faptul că matematicianul-poet recompune o lume pierdută în ciclul ***„Isarlâk"*** din volumul ***„Joc secund"*** (1930). Dimensiunea balcanică a acestor creaţii este ilustrată de admiraţia lui Barbu pentru cântecele de lume ale lui **Anton Pann** şi de mottoul poeziei omonime: „Pentru mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann".

Dinspre cealaltă extremitate culturală, a Occidentului, se infiltrează curente, idei, teme şi modalităţi artistice care influenţează considerabil viziunea scriitorilor şi modelează o literatură de mari profunzimi prin operele remarcabile ivite, mai ales, după Primul Război Mondial. ***Simbolismul, modernismul, avangardismul, expresionismul*** coexistă cu ***tradiţionalismul*** şi se manifestă în operele epice, lirice şi dramatice, desăvârşind sincronizarea literaturii române cu cea europeană. Bucureştiul interbelic, supranumit „Micul Paris", este occidentalizat în scrierile **Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Camil Petrescu, Mircea Eliade şi George Călinescu**. De asemenea, „europenizarea" poeziei româneşti se realizează prin intelectualizarea creaţiilor lirice ale lui **Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu** şi, mai târziu, prin poezia „necuvintelor" lui **Nichita Stănescu.**

Sintetizând, se poate conchide că aderarea României la Uniunea Europeană nu respinge influenţele orientale, iar atracţia occidentală nu trebuie să însemne preluarea automată a formelor care nu se potrivesc fondului nostru autohton. De-a lungul timpului, s-a confirmat faptul că, uneori, formele au reuşit să creeze fondul şi să modifice mentalităţile, contrazicând opinia lui **Titu Maiorescu** în „teoria formelor fără fond" şi adeverind speranţa de modernizare a lui **Eugen Lovinescu**, dovedind că civilizaţiile mai puţin evoluate pot importa cu succes formele avansate din Occident.

B CRITICISMUL JUNIMIST ◆ TITU MAIORESCU

„JUNIMEA" ◆ „CONVORBIRI LITERARE" ◆ TITU MAIORESCU

„Junimea" este o grupare culturală, inițiată de tineri intelectuali entuziaşti ca **Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi**, avându-l mentor pe **Titu Maiorescu**. Printr-o stranie dar sugestivă coincidență, Titu Maiorescu avea, la inițierea societății ***„Junimea"*** (1863), exact vârsta lui **Mihail Kogălniceanu** atunci când a creat mişcarea culturală ***„Dacia literară"***, adică 23 de ani.

Societatea culturală **„Junimea"** a luat ființă la **Iaşi în 1863** şi a avut două direcții principale: una ***literară*** şi alta ***culturală***. Pentru a promova ideile „Junimii", se înființează, tot la Iaşi, la **1 martie 1867**, **revista „Convorbiri literare"**, în care se vor publica şi principalele opere ale scriitorilor de valoare ai epocii.

Etapele „Junimii":

❖ **1863-1874** - activitatea s-a desfăşurat la Iaşi şi a fost importantă mai ales prin **caracterul ei polemic** în domeniul limbii, al literaturii şi al culturii. Se promovează în această perioadă principii estetice şi sociale;

❖ **1874-1885** – se consolidează **„o nouă direcție" în literatura română**, prin apariția operelor de maturitate ale lui **Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici**;

❖ **după 1885 – societatea *„Junimea"* şi revista *„Convorbiri literare"*** se mută la Bucureşti. Activitatea junimiştilor se canalizează în această perioadă către preocupări universitare, căpătând un **caracter academic** prin abordarea altor domenii: filozofia, istoria, geografia. Ca urmare, se publică primele studii de istorie (**A.D.Xenopol** – ***„Istoria românilor"***, în 14 volume) şi de filozofie (**Vasile Conta**).

Obiectivele „Junimii":

- răspândirea spiritului critic;
- încurajarea literaturii naționale;
- neatârnarea intelectuală a poporului român;
- originalitatea culturii şi a literaturii române;
- crearea şi impunerea valorilor naționale;
- educarea oamenilor prin cultură (culturalizarea maselor), eforturile lor îndreptându-se spre receptarea şi înțelegerea culturii de către popor;
- unificarea limbii române literare;

Manifestările „Junimii", organizate cu scopul concretizării obiectivelor:

● ***Educarea publicului prin „prelecțiuni populare"***, reuşind să impună o mentalitate junimistă în epocă, fără dogme şi să dezvolte ***spiritul oratoric*** pe care îl considerau o artă.

● ***Unificarea limbii române literare*** începe prin propunerea junimiştilor privind ***înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin*** (1860). În acest sens, **Titu Maiorescu** publică articolul ***„Despre scrierea limbei române"*** (1866), în care susține toate ideile junimiste privitoare la limbă: ***ortografia să fie fonetică, înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin***, respinge etimologismul susținut de paşoptişti, propune ***normarea limbii*** (introducerea de reguli gramaticale). Ca urmare a efortului lor, Academia Română aprobă şi oficializează această scriere pentru întreaga țară.

● ***Interesul pentru literatură*** se manifestă încă de la înființarea societății şi a revistei. Încă din 1865, junimiştii emit ideea publicării ***primei antologii de poezie românească pentru şcolari***, iar în primul număr al **revistei *„Convorbiri literare"***, **Titu Maiorescu** publică studiul ***„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867"***, care îl va consacra definitiv ca îndrumător şi critic literar. În domeniul literaturii, privind poezia, se vorbeşte deja despre eminescianism, este apreciat Vasile Alecsandri şi se pune accent pe poezia populară; în proză, se remarcă în mod deosebit Ioan Slavici şi Ion Creangă; în dramaturgie, cel mai valoros este Ion Luca Caragiale.

Revista „Convorbiri literare" (1 martie 1867) este publicația cu cea mai mare longevitate, între **1867 şi 1944**, fiind una dintre cele mai importante apariții ale presei românești. Ideea înființării revistei a fost înlesnită de achiziționarea, în 1866, a unei tipografii, la care se editau gratuit creații originale valoroase, cărți de şcoală ori traduceri ale unor opere din literatura universală, specificându-se obligativitatea ca ***„fiecare publicare va fi făcută cu litere latine"***.

Revista „Convorbiri literare" a apărut sub direcția lui **Iacob Negruzzi** (fiul lui Costache Negruzzi), la început ***bilunară***, iar din 1871 cu frecvență ***lunară***, dar cu un număr sporit de pagini. Se pot identifica **două mari perioade** în existența revistei:

***1867-1886** este perioada de glorie, cu prestigiu şi competență în selectarea creațiilor literare pe care le publică în paginile sale, fiind condusă cu fermitate şi intransigență de reputatul critic şi istoric literar, Titu Maiorescu;

***1886-1944** revista se mută la Bucureşti, la început având la conducere pe Iacob Negruzzi, apoi un comitet format din **Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinți, P.P.Negulescu, Rădulescu-Motru** (discipoli şi foşti elevi ai lui Titu Maiorescu).

Principalele **obiective** ale revistei se pot concretiza în:

* răspândirea ***spiritului critic obiectiv*** în aprecierea creaţiilor literare originale;

* încurajarea şi ***promovarea literaturii naţionale*** şi a scriitorilor români;

* ***combaterea imitaţiilor*** (plagierilor) din literaturile străine şi a pastişelor literare;

Cu o concepţie unitară şi intransigentă dovedită pe parcursul întregii activităţi, **societatea „Junimea" şi revista „Convorbiri literare"** au avut o contribuţie incontestabilă la dezvoltarea şi consolidarea civilizaţiei române moderne, prin respingerea fermă a oricăror imitaţii sau împrumuturi snobistice, a oricăror forme care nu se armonizau cu fondul spiritual autohton şi nu se integrau organic în specificul naţional românesc. Despre activitatea bogată a „Junimii" există ***două cărţi-document***, elaborate de doi junimişti de frunte, cu atribuţii importante în aprecierea scrierilor literare discutate în şedinţele cenaclului: ***„Amintiri de la Junimea"*** de **Iacob Negruzzi** şi ***„Amintiri de la Junimea din Iaşi"*** de **George Panu**. Procesele-verbale întocmite cu prilejul întâlnirilor săptămânale, de regulă vinerea, în casa lui Titu Maiorescu, apoi a lui Vasile Pogor relevă faptul că nu participau mai mult de zece persoane, dar acestea erau alese din elita socială a vremii: profesori, economişti, matematicieni, politicieni, istorici, filozofi, jurişti ş.a. Atmosfera veselă care domina discuţiile extrem de serioase şi de profunde era amplificată de reacţiile impulsive ale junimiştilor care aruncau cu perne în capul vorbitorilor confuzi şi plicticoşi ori cântau batjocoritor pe nas, popeşte. Sunt, de asemenea, celebre poreclele hazlii pe care şi le atribuiau între ei sau altor personalităţi din afara cercului junimist: „carul de minciuni Negruzzi", „pudicul Naum", „bine-hrănitul Caragiani" etc.

Tudor Vianu a definit în „Istoria literaturii române moderne" fenomenul cultural junimist, pe care l-a caracterizat prin identificarea trăsăturilor dominante: „spiritul filozofic", „spiritul oratoric", „gustul [...] clasic şi academic", „ironia" şi „vestita zeflemea junimistă", „spiritul critic".

În concluzie, esenţa culturală junimistă însumează **spiritul filozofic şi oratoric, spiritul clasic şi academic, ironia şi spiritul critic.**

TITU MAIORESCU

(1840 - 1917)

(autor canonic)

Titu Maiorescu(1840 - 1917), critic şi estetician, mentorul societăţii culturale ***„Junimea"*** şi iniţiatorul cenaclului cu acelaşi nume, are meritul incontestabil de a fi format în cultura noastră o stare de spirit superioară şi de a fi descoperit şi încurajat afirmarea **marilor clasici**: **Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L.Caragiale, Ioan Slavici**. Solida şi vasta cultură a lui Maiorescu s-a reflectat în numeroasele studii şi lucrări politice, filozofice, critice, lingvistice şi estetice, în activitatea permanentă pe care a desfăşurat-o pentru dezvoltarea limbii şi literaturii române.

❖ Ca **estetician, Titu Maiorescu** dă pentru prima oară definiţia poeziei, identificând şi condiţiile pe care aceasta trebuie să le îndeplinească pentru a fi cu adevărat o creaţie artistică de valoare. În studiul ***„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867"***, mentorul ***„Junimii"*** consideră că *„Poezia, ca toate artele, e chemată să exprime frumosul; în deosebire de ştiinţă, care se ocupă de adevăr. Cea dintâi şi cea mai mare diferenţă între adevăr şi frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe când frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă."*

Pentru ca poezia să fie apreciată de critici şi cititori, trebuie să îndeplinească **două condiţii**: una **materială (forma)** şi una **ideală (conţinutul)**. Ca formă (***condiţiunea materială***), o poezie trebuie să trezească prin cuvintele ei *„imagini sensibile în fantezia auditoriului"*, iar ideea (*condiţiunea ideală*) să exprime totdeauna un sentiment sau o pasiune, niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau ştiinţifică, întrucât poezia trebuie să transmită stări emoţionale ca *„iubirea, ura, tristeţea, bucuria, disperarea, mânia"*, care sunt *„obiecte poetice"*. La celălalt pol se află celelalte idei ca *„învăţătura, preceptele morale, politica"*, aparţinând ştiinţei şi *„niciodată ale artelor"*.

În lucrarea ***„Comediile d-lui I.L.Caragiale" (1885)***, **Maiorescu** argumentează concepţia că există un **raport între artă şi realitatea socială**, care trebuie ilustrat în operele literare. El răspunde astfel acuzaţiilor aduse pieselor acestui genial dramaturg de către societatea şi presa contemporană, susţinând ideea că scriitorul pune „pe scenă câteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi, cu deprinderile lor, cu expresiile lor [...] în situaţiile anume alese de autor [...] într-o adevărată caricatură a

culturei moderne". **Arta are funcţie moralizatoare** prin faptul că trezeşte emoţii estetice, iar acestea nimicesc răul din oameni, mai ales ***egoismul***, pentru că „orice emoţiune estetică [...] face pe omul stăpânit de ea, [...] să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale".

Articolul ***„Poeţi şi critici" (1886)*** decelează ***subiectivismul şi individualitatea*** proprii ***artistului***, care percepe lumea înconjurătoare în mod diferit de ceilalţi oameni: „Altfel descrie lumea Goethe, altfel o descrie Heine, altfel Leopardi, altfel Victor Hugo, deşi cu toţii au primit impresii de la aceeaşi lume", afirmă Maiorescu.

❖**Criticul literar Titu Maiorescu** are marele merit de a cultiva spiritul critic obiectiv în aprecierea creaţiilor literare, cu preocuparea permanentă pentru ***„respectul adevărului"***. El impune gustul şi rafinamentul junimist, este ferm şi imparţial în analiza operelor, având ca scop ***înlăturarea mediocrităţilor din literatură.*** Maiorescu urmăreşte ***forma artistică şi conţinutul de idei***, punând accentul pe ***originalitatea şi autenticitatea*** creaţiei respective, preţuind în mod deosebit ***specificul naţional.***

●Studiul ***„Eminescu şi poeziile lui" (1889)*** începe cu o afirmaţie certă: „Tânăra generaţie română se află astăzi sub influenţa operei poetice a lui Eminescu". Întrebarea retorică privind ***„personalitatea poetului"*** din deschiderea capitolului I declanşează prilejul de a consemna câteva date biografice şi a realiza un portret spiritual al genialului poet, cu aluzie la firea lui melancolică şi visătoare: „Dacă ne-ar întreba cineva: a fost fericit Eminescu? Am răspunde: cine e fericit? Dar dacă ne-am întreba: a fost nefericit Eminescu? Am răspunde cu toată convingerea: nu!". Adept al filozofului romantic german Schopenhauer, poetul era pesimist, dar atitudinea sa melancolică definea „un simţământ estetic, o „seninătate abstractă", iar nu o amărăciune personală. Eminescu afişa o „naivitate ca de copil", ceea ce atrăgea o simpatie spontană în inima tuturor, căci tânărului îi lipsea cu desăvârşire „semeţia unei inteligenţe excepţionale de care numai el singur nu era ştiutor" şi avea expresia visătoare a „unui geniu cuprins de lumea ideală". Reticenţa poetului în publicarea unei poezii era cunoscută de toţi junimiştii, precum şi faptul că refăcea, rafina şi „căuta mereu o formă mai perfectă" pentru noua creaţie, pe care o citea cu un glas străin în şedinţele cenaclului: „Niciodată nu s-ar fi gândit măcar să o publice: publicarea îi era indiferentă, unul sau altul dintre noi trebuia să-i ia manuscrisul din mână şi să-l dea la «Convorbiri literare»". În lirica sa erotică nu se poate vorbi despre „amor fericit şi nefericit" în accepţia obişnuită, pentru Eminescu, femeia iubită nu era decât „copia imperfectă a unui prototip nerealizabil". Ca urmare, cu o melancolie impersonală,

poetul se refugiază „într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei". Pentru argumentarea acestei analize a spiritului eminescian, Maiorescu citează versurile finale din poemul ***„Luceafărul"***:

„Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?
Trăind în cercul vostru strâmt,
Norocul vă petrece;
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece."

Titu Maiorescu ***intuieşte geniul eminescian*** îndată după apariţia a numai trei poezii (1870): ***„Venere şi Madonă", „Epigonii" şi „Mortua est"***. El apreciază bogăţia de idei şi forma artistică a poeziei eminesciene aflată sub semnul perfecţiunii, accentuând frumuseţea limbii şi „înălţarea de cuget", încredinţat că „literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui".

Maiorescu sesizează cu satisfacţie apropierea versului eminescian de cel popular, remarcând în mod deosebit rima surprinzătoare prin noutate şi inedit: „Eminescu înalţă rimele poeziei române peste acea formă obişnuită şi adeseori neîngrijită", preluând unele cuvinte familiare ori prozaice pentru „a le ridica la splendoarea unei rime surprinzătoare". Criticul exemplifică particularităţile prozodice din lirica eminesciană prin citarea unor fragmente din poezii ale căror „forme rafinate" ori „cugetări de adâncă filozofie" l-au entuziasmat şi prin măiestria rimelor „dintre cele mai frumoase": ***„Scrisorile", „Odă (în metru antic)", „Glossă", „Sonetele"*** etc. Pentru Eminescu, remarcă Maiorescu, limba română este „dulce şi străvezie", „ca un fagure de miere", iar nu „răzleţită în lipsă de contururi". Admiraţia criticului excelează prin faptul că poezia eminesciană îşi are rădăcinile adânc înfipte în creaţia populară şi exemplifică prin versuri din poeziile ***„Peste vârfuri", „Scrisoarea I", „Scrisoarea II"***, despre care exclamă fascinat: „Nu au existat, nu vor exista în poezia română versuri mai frumoase decât acestea". Tot din poezia populară şi din cronici, afirmă criticul, „au putut ieşi versurile în care vorbesc solul şi Mircea-vodă în «Satira III»" şi redă întreg dialogul dintre cele două personaje.

Impresionat de „covârşitoarea inteligenţă căreia nimic din ce-şi întipărea vreodată nu-i scăpa", Maiorescu vede în Eminescu „un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene". Pasionat de filozofie, admirator al „Vedelor", cunoscător al operelor poetice din toate timpurile, Eminescu avea o neobosită stăruinţă „de a ceti, de a studia, de a cunoaşte" şi memora cu uşurinţă „operele însemnate din literatura antică şi modernă".

Încredinţat de talentul nativ al poetului de geniu („poetul e din naştere, fără îndoială"), Maiorescu accentuează faptul că poezia eminesciană vibrează puternic în inimile românilor, în care el va trăi veşnic.

În finalul studiului, Titu Maiorescu prevesteşte influenţa hotărâtoare a spiritului eminescian asupra poeţilor ce vor urma şi care îşi vor sorbi seva din creaţia lui: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti".

Alte studii critice se referă la **Andrei Mureşanu**, care, deşi a creat mai multe versuri, a publicat foarte puţine, între care „Deşteaptă-te, române!", poezie devenită actualul imn al României; la **Octavian Goga**, al cărui volum de ***„Poezii"*** din 1905 îl propune pentru premiere la Academia Română; la **Ioan Slavici**, ale cărui nuvele îi provoacă criticului bucuria că „tânăra literatură română a fost în stare să dea bătrânei Europe prilejul unei emoţiuni estetice din chiar izvorul cel mai curat al vieţii sale populare"; la **Mihail Sadoveanu**, scriitor „de o puternică originalitate", care a dovedit un „talent curat românesc".

❖**Titu Maiorescu a fost şi o mare personalitate a culturii române.** În studiul ***„În contra direcţiei de astăzi în cultura română" (1868)***, **Titu Maiorescu** aduce în atenţia publică raportul dintre tradiţie şi inovaţie, dintre fondul cultural autohton şi formele civilizaţiei moderne, dintre originalitatea literaturii române şi influenţele străine care duc la imitaţii ridicole şi nocive pentru spiritualitatea poporului nostru.

Ca urmare, el iniţiază şi demonstrează **„teoria formelor fără fond"**, considerând că nu trebuie împrumutate forme din Occident, ci trebuie ridicat fondul cultural autohton la înălţimea acelor forme, fiind intransigent în această privinţă: „mai bine să nu facem o şcoală deloc, decât să facem o şcoală rea". O critică neîndurătoare aduce Maiorescu formelor de cultură fadă şi falsă, împrumuturilor luate fără discernământ din civilizaţia apuseană: „Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituţiune. Dar în realitate toate acestea sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, şi astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă şi fără valoare şi abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din ce în ce mai adânc."

Mentorul „Junimii" aduce argumente persuasive pentru a demonstra crearea formei în armonie cu fondul existent deja şi exemplifică această concepţie prin anomaliile din societatea vremii: „Înainte de a avea învăţători sătesti, am făcut şcoli prin sate, şi înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile şcoalelor, am făcut atenee române şi asociaţiuni de cultură şi am depreciat spiritul de societăţi literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate ştiinţifică originală, am făcut Societatea Academică Română, cu secţiunea filologică, cu secţiunea istorico-archeologică, cu secţiunea ştiinţelor naturale, şi am falsificat ideea academiei. [...]"

Lipsa oricăror criterii de selecţie a ideilor şi formelor occidentale a dus la o preluare superficială a acestora în cultura română, observă Maiorescu: „Tot ce este astăzi formă goală în mişcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simţită şi, fiindcă am introdus un grad prea înalt din viaţa din afară a statelor europene, trebuie să înălţăm poporul nostru din toate puterile până la înţelegerea acelui grad şi a unei organizări politice potrivite cu el. Pentru aceasta se cere mai întâi o cultură solidă a claselor de sus, de unde porneşte mişcarea intelectuală". Dacă formele preluate din Occident nu se potrivesc fondului cultural românesc, nu numai că ele nu sunt operative, dar nimicesc un mijloc puternic de cultură, fiind „de-a dreptul stricăcioase".

Referitor la superficialitatea „claselor de sus" în percepţia valorilor, Maiorescu blamează cu fermitate „încurajarea blândă a mediocrităţilor". El scoate în evidenţă atitudinea reprobabilă şi păguboasă a intelectualilor care acceptă tacit, dacă nu chiar încurajează scrierile stângace, lipsite de conţinut sau pe scriitorii fără talent, pe „oamenii nechemaţi şi nealeşi": „Cea mai rea poezie, proza cea mai lipsită de idei, discursul cel mai de pe deasupra - toate sunt primite cu laudă, sau cel puţin cu indulgenţă, sub cuvânt că «tot este ceva» şi că are să devie mai bine." Mediocrităţile trebuie descurajate din viaţa publică a unei naţiuni, în special atunci când poporul este mai incult, „fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase", iar ceea ce are valoare va ieşi în evidenţă prin meritul său şi tocmai de aceea nu are nevoie de indulgenţă.

❖**Un merit incontestabil îl areTitu Maiorescu în domeniul lingvisticii, al consolidării şi oficializării limbii române**.

●În studiul ***„Despre scrierea limbei române" (1866)*** polemizează împotriva etimologismului susţinut de paşoptişti -„Ce voieşte etimologismul în ortografia română?... voieşte [...] să ne arunce limba cu secole înapoi"- şi susţine cu fermitate ideea că **limba română este fonetică** -„fiecare cuvânt se scrie cum se pronunţă"-, pledând în acelaşi

timp pentru **oficializarea alfabetului latin** -„scrierea sonurilor române cu litera latină corespunzătoare [...] luată tot de la romani".

O satiră necruțătoare revarsă Maiorescu asupra politicienilor și pretinșilor oameni de cultură care susțin discursuri fade, ipocrite, dezavuați în lucrarea ***„Beția de cuvinte"***, subintitulat ***„Studiu de patologie literară".*** El sancționează fraza supraîncărcată în exprimarea unor contemporani, numind-o **frazeologie**, ca simptom grav al bolii care se cheamă **„lipsă de idei".** În studiul ***„Neologismele"***, Maiorescu remarcă **avalanșa neologismelor** ce au inundat limba română, de aceea este neapărat necesar discernământul ferm în acceptarea acestora, deoarece „și limba română își are geniul ei propriu și cuvintele ei proprii și acestea trebuiesc cunoscute și trebuiesc deprinse".

Ctitor al culturii noastre naționale, primul estetician și critic literar român, Titu Maiorescu se statornicește ca o valoare incontestabilă în toate domeniile vieții publice românești. Excepțional dotat cu simțul valorilor, îi datorăm lui Maiorescu ivirea marilor clasici români și, cum scrie **Tudor Vianu**, „puțini l-au egalat în vigoare [...] iar, în domeniul său propriu, lucrarea la care a supus graiul nostru nu a fost cu nimic mai prejos de aceea a lui Eminescu".

„POVESTEA LUI HARAP-ALB"

de Ion Creangă
(autor canonic)

epoca marilor clasici ◆ **basm cult** ◆ proză fantastică

- tema: Lumi fantastice -

Definiție**: Basmul este specia epicii populare și culte, cu largă răspândire, în care se narează întâmplări fantastice ale unor **personaje** imaginare **pozitive** (feți-frumoși, zâne, animale și păsări năzdrăvane etc.), aflate în luptă/ conflict cu **forțe malefice** ale naturii sau ale societății, simbolizate prin balauri zmei, vrăjitoare etc., pe care le biruiesc în cele din urmă. Basmul are **formule specifice-inițiale, mediane și finale- metafore tipice și personaje cheie** pentru acțiunea narativă. **Fantasticul** este construit prin **îmbinarea realului cu fabulosul**, iar **narațiunea se împletește cu dialogul și descrierea.

Termenul „basm" vine din slava veche, de la „basnî", care înseamnă „născocire", „scornire".

Trăsăturile basmului:

- *ilustrează o **altă lume decât cea reală**, personajele fiind crai, împărați și împărătese, feți-frumoși și fiice de crai, Muma-pădurii, zmei sau balauri înfricoșători;*
- *perspectiva temporală și perspectiva spațială sunt **fabuloase,** manifestându-se **timpul mitic (un timp al credințelor populare) și spațiul nemărginit**, imaginat peste mări și țări, la **capătul lumii sau pe tărâmul celălalt;***
- *împletirea **elementelor reale cu cele fabuloase creează fantasticul**, ca specific ancestral al basmelor;*
- *acțiunea esențializează **lupta dintre forțele binelui și ale răului**, dintre adevăr și minciună, dintre onestitate și necinste, iar **deznodământul** constă totdeauna în triumful valorilor pozitive asupra celor negative;*
- ***personajele sunt reale și fabuloase**, acestea din urmă având puteri supranaturale (miraculoase) și putându-se metamorfoza în animale, plante, insecte sau obiecte ori pot reînvia prin leacuri miraculoase, dacă sunt omorâți; **relația acestora cu protagonistul** reflectă sprijinul acordat pentru învingerea **răufăcătorilor** și se numesc **donatori** (eroi supranaturali care-i oferă un obiect miraculos pentru a-l ajuta la nevoie) sau **ajutoare/mistagogi*** (personaje năzdrăvane care-l sprijină necondiționat);
- ***protagonistul** (**personajul principal**) este mesagerul **forțelor binelui**, aflat în conflict cu **antagonistul** (**personajul malefic/ răufăcătorul/antieroul**), lupta purtându-se în numele valorilor morale și spirituale ancestrale ale poporului român; personajul principal trebuie să depășească **probele** și să învingă obstacolele puse în cale cu scopul de a demonstra **virtuți etice excepționale** și a deveni apt pentru a-și întemeia și conduce propria gospodărie;*
- *ca mijloace de compoziție, basmele conțin **formule specifice inițiale, mediane și finale, metafore tipice** pentru acțiunea narativă;*
- *cifra **trei** este un simbol cu încărcătură magică și cu forță pentru depășirea probelor și învingerea obstacolelor la care este supus personajul principal din basm;*
- *basmul cultivă înalte **principii morale esențiale** ca adevărul, dreptatea, cinstea, prietenia, ospitalitatea, curajul, vitejia prin personajele pozitive și condamnă nedreptatea, răutatea, minciuna, lăcomia întruchipate de răufăcători (zmei, balauri; Muma-Pădurilor, spâni etc.).*

*
* *

Pasiunea lui **Ion Creangă (1839-1889)** pentru literatura populară a făcut posibilă scrierea unor basme în care autenticitatea folclorică se îmbină în mod miraculos cu ficţiunea artistică a realităţii, ***fantasticul fiind umanizat şi puternic individualizat***. Basmul **„Povestea lui Harap-Alb"** a apărut la **1 august 1877**, în revista junimistă ***„Convorbiri literare"***, fiind apoi reprodus de către Eminescu în ziarul ***„Timpul"***.

„Povestea lui Harap-Alb" se încadrează în **genul epic**, iar ca **specie literară** este un **basm cult,** deoarece are un **autor identificat,** pe **Ion Creangă.**

Fantasticul ***este construit prin împletirea elementelor realiste cu cele fabuloase***, ca specific ancestral (străvechi) al basmelor, însă, în această ***proză narativă***, Creangă îmbină ***supranaturalul popular cu evocarea realistă a satului moldovenesc,*** de unde reiese şi ***originalitatea*** a acestei creaţii.

„Povestea lui Harap-Alb" poate fi şi un ***bildungsroman***, întrucât fiul craiului evoluează de la *adolescentul naiv*, cu încredere excesivă în propriile calităţi, la *tânărul chibzuit şi destoinic, maturizat* prin depăşirea tuturor piedicilor ivite în cale şi neapărat necesare dobândirii experienţei de viaţă.

Semnificaţia titlului „Harap-Alb" reiese din **scena** în care Spânul îl păcăleşte pe fiul craiului să intre în fântână: „Fiul craiului, boboc în felul său la trebi de aieste, se potriveşte Spânului şi se bagă în fântână, fără să-l trăsnească prin minte ce i se poate întâmpla". Naiv, lipsit de experienţă şi excesiv de credul, fiul craiului îşi schimbă statutul din nepot al împăratului Verde în acela de slugă a Spânului: „D-acum înainte să ştii că te cheamă Harap-Alb, aista ţi-i numele, şi altul nu". Numele este un ***oximoron***, având sensul de **„rob alb"**, deoarece „harap" înseamnă „negru, rob". Astfel, flăcăul devine **robul-ţigan** (până la jumătatea secolului al XIX-lea în Moldova şi Ţara Românească ţiganii erau robi-*n.n.*), deşi **era alb**, ajungând în cea mai umilă ipostază umană.

(Construcţia şi momentele subiectului)

Ca în orice basm, **incipitul** este reprezentat de ***formula iniţială*** tipică: „Amu cică era odată...". **Perspectiva narativă** se defineşte prin ***naratorul omniscient (heterodiegetic)*** şi ***naraţiunea la persoana a III-a,*** îmbinând ***supranaturalul cu planul real,*** prin armonizarea ***eroilor fabuloşi cu personajele ţărăneşti*** din Humuleştiul natal al **autorului**.

Acţiunea reliefează **conflictul** dintre ***forţele binelui şi ale răului,*** dintre ***adevăr şi minciună***, iar ***deznodământul*** evidenţiază ***triumful valorilor pozitive asupra celor negative***, toate aceste elemente fiind ***specifice basmului.***

Expoziţiunea reflectă ***fabulosul***, prin plasarea acţiunii într-un ***ţinut îndepărtat***, peste mări şi ţări, la capătul lumii, în ***timp mitic***. Aşadar, **relaţiile temporale şi spaţiale** se definesc prin evocarea ***timpului fabulos cronologic*** şi a ***spaţiului imaginar nesfârşit***: „Amu cică era <u>odată</u> într-o ţară" un crai care avea trei feciori şi un singur „frate mai mare, care era împărat într-o <u>ţară mai îndepărtată</u>", pe nume Verde împărat. Cei doi fraţi nu se văzuseră de multă vreme, iar verii nu se cunoscuseră între ei,.pentru că împărăţia fratelui mai mare era „<u>tocmai la o margine a pământului</u>", iar fratele mai mic trăia „<u>la altă margine</u>".

Verde Împărat îi cere fratelui său, craiul, să-i trimită „grabnic pe cel mai vrednic" şi viteaz dintre cei *trei fii* ai săi ca să-i urmeze la tron, întrucât el avea doar *trei fete*. Ca să-i pună la încercare, pentru a vedea care dintre feciori „se simte destoinic a împărăţi peste o ţară aşa de mare şi bogată ca aceea", craiul se îmbracă într-o piele de urs şi se ascunde sub **un pod**. Cei doi fii mai mari se sperie de urs şi se întorc ruşinaţi la curtea craiului, care, dezamăgit de neputinţa lor, rosteşte ***moralizator***: „nici tu nu eşti de împărat, nici împărăţia pentru tine", ceea ce evidenţiază ***elementele realiste*** ale basmului. Mezinul reuşeşte să treacă proba cu ursul cu sprijinul unei bătrâne, pe care o miluieşte cu un ban şi care-l sfătuieşte să ceară tatălui „calul, armele şi hainele cu care a fost el mire", apoi să pună o tavă cu jăratic în mijlocul hergheliei ca să aleagă acel cal care va veni „la jăratic să mănânce". Feciorul craiului primeşte binecuvântarea părintelui său şi pielea de urs în dar, împreună cu sfatul ca, în călătoria lui, ***să se ferească „de omul roş, iară mai ales de cel spân"***. Ca ***trăsături ale basmului***, sunt prezente aici ***formule iniţiale*** tipice, ***podul*** ca simbol al trecerii de la adolescenţă spre maturitate. ***Preţuirea valorilor morale străvechi*** este ilustrată de hainele, armele şi calul cu care craiul fusese mire, semnificând faptul că eroul moşteneşte experienţa spirituală a tatălui.

Intriga. Fiul craiului şi calul pleacă la drum, ***basmul*** continuând cu ***formule mediane*** tipice, „şi merg ei o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă" până când întâlnesc în codru „un om spân" care se oferă drept „slugă la drum". Voinicul îl refuză de două ori, dar a treia oară spânul îi iese în cale „îmbrăcat altfel şi călare pe un cal frumos" tocmai când fiul craiului se rătăcise prin codrii întunecoşi, ilustrând ***motivul labirintului***. Deprins să urmeze sfatul părintelui său, acela de a nu se însoţi cu omul spân, dar pentru că îi mai ieşiseră în cale încă doi, el se gândeşte că „aiasta-i ţara spânilor" şi-l angajează drept călăuză. Ajunşi la o fântână care „nu avea nici roată, nici cumpănă, ci numai o scară de coborât până la apă", Spânul îl ademeneşte pe fiul craiului să intre înăuntru ca să se răcorească, apoi trânteşte capacul peste gura fântânii şi-l ameninţă că dacă nu-i

povesteşte totul despre el, „cine eşti, de unde vii, şi încotro te duci", acolo îi vor putrezi oasele. Sub ameninţarea morţii, feciorul de crai jură „pe ascuţişul paloşului" că va fi sluga supusă a Spânului, că va păstra taina şi numele Harap-Alb „până când va muri şi iar va învia", ***anticipând astfel finalul basmului, procedeu numit*** **prolepsă**. ***Motivul fântânii*** situate în interiorul labirintului simbolizează taina naşterii/ renaşterii protagonistului care capătă o nouă identitate: înăuntrul puţului a intrat feciorul de crai şi a ieşit sluga Spânului, pe nume Harap-Alb.

Desfăşurarea acţiunii începe odată cu sosirea celor doi eroi la palatul împăratului Verde, unde Spânul se dă drept nepotul său şi, înfumurat peste măsură, îl trimite pe Harap-Alb să stea la grajduri, să aibă grijă de cal, că altfel va fi „vai de pielea ta", dându-i şi o palmă - „ca să ţii minte ce ţi-am spus"-, că altfel „prinde mămăliga coajă", adică se obrăzniceşte.

Secvenţa narativă care ilustrează şederea la curtea Împăratului Verde este structurată în mai multe ***episoade înlănţuite***, care, ca în ***orice basm***, se constituie în tot atâtea **probe fabuloase** la care este supus protagonistul. Harap-Alb reuşeşte să treacă cele două ***probe supranaturale*** cu ajutorul calului şi al Sfintei Duminici: ia „salăţi" din grădina ursului, pielea şi capul cerbului cu pietre preţioase şi le aduce Spânului. Ca în orice basm, protagonistul are ***ajutoare*** (personaje năzdrăvane care-l sprijină necondiţionat-*n.n.*) de nădejde, ***calul fabulos şi Sfânta Duminică***. De altfel, fiecare dintre aceşti doi eroi poate avea şi rol de ***mistagog*** (care îndrumă neofitul, maestru spiritual-*n.n.*), aşa cum se interpretează în unele exegeze (interpretări) literare .

La ospăţul dat de Împăratul Verde în cinstea nepotului său, Spânul, incitat de poveştile bizare despre fata Împăratului Roş, îi porunceşte lui Harap-Alb să i-o aducă degrabă pe această tânără, ca să se însoare cu ea. Harap-Alb, amintindu-şi sfatul tatălui său de a se feri de omul spân şi de omul roş, este înspăimântat peste măsură şi se plânge calului: „parcă dracul vrăjeşte, de n-apuc bine a scăpa din una şi dau peste alta".

Secvenţa narativă a călătoriei, combinând **realul cu fabulosul**, este alcătuită din mai multe ***episoade***, în care se manifestă altă *trăsătură specifică basmului* şi anume aceea a prezenţei ***donatorilor*** (îi dau protagonistului un obiect, o unealtă cu efect miraculos, care-l ajută în depăşirea probelor sau chiar îi salvează viaţa). Pe ***un pod***, Harap-Alb întâlneşte o nuntă de furnici şi trece prin apă ca să curme „viaţa atâtor gâzuliţe nevinovate". Regina furnicilor îi dă voinicului o aripioară, pentru ca atunci când va crede că are nevoie de ea să-i dea foc. După un timp, Harap-Alb vede un roi de albine care zboară bezmetice, neavând pe ce să

se aşeze. Voinicul îşi scoate pălăria, o aşază pe pământ cu gura în sus şi albinele se îngrămădesc acolo, apoi le ciopleşte dintr-un buştean un adăpost. Crăiasa albinelor îi dă o aripă, ca, în caz de nevoie, să-i dea foc şi ea îi va veni în ajutor. Acest ***al doilea pod*** marchează trecerea spre o nouă etapă a existenţei lui Harap-Alb şi anume ***cunoaşterea sentimentului de iubire***, experienţă ce se acumulează prin rezolvarea conflictului cu ***omul roş*** şi depăşirea probelor impuse de el.

Ca în *orice basm*, **acţiunea** continuă cu ***formule mediane*** -„Mai merge el cât merge"- şi Harap-Alb întâlneşte, pe rând, cinci ***personaje fabuloase***, descrise detaliat de narator: **Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă**. Călătoria alături de cei cinci oameni ciudaţi este plină de peripeţii, iar Harap-Alb le este tovarăş „şi la pagubă şi la câştig". ***Expresia mediană*** „Dumnezeu să ne ţie, că cuvântul din poveste, înainte mult mai este" introduce ***secvenţa narativă*** de la curtea împăratului Roş , care îi supune unor ***probe fabuloase***, fiecare încercare fiind un alt ***episod***. Găzduirea celor şase personaje în casa de aramă căreia i se dă foc pe dedesubt este rezolvată de Gerilă, aşa cum ospăţul supradimensionat cu bucate şi băutură este o bucurie pentru Flămânzilă şi Setilă. ***Proba*** următoare este ***supranaturală***. Împăratul poruncind lui Harap-Alb să separe macul de nisip din zece baniţe. Flăcăul îşi aminteşte de regina furnicilor, dă foc aripioarei şi, într-o clipă, o droaie de furnici, „câtă frunză şi iarbă", au ales „năsipul de o parte şi macul de artă parte".

Împăratul refuză din nou să le dea fata şi-i supune altei ***probe***, anume să o păzească toată noaptea, însă ea, având ***puteri supranaturale (personaj fabulos)*** se metamorfozează într-o pasăre şi zboară atât de sus, încât Ochilă şi Păsărilă abia izbutesc s-o prindă şi s-o aducă înapoi, în odaia ei.

Plin de ciudă, împăratul le spune că el mai are o fiică adoptată, care seamănă perfect cu fata pe care o peţea voinicul. Harap-Alb dă foc aripioarei de albină, care-l ajută s-o identifice pe cea autentică, ca urmare tatăl acceptă să-i dea fata şi s-o ducă la curtea împăratului Verde.

La rândul său, tânăra îl supune la ***o altă încercare fabuloasă*** şi trimite calul lui Harap-Alb împreună cu turturica ei să aducă „trei smicele (nuiele, crenguţe) de măr dulce şi apă vie şi apă moartă" dintr-un loc numai de ea ştiut, acolo „unde se bat munţii în capete". Calul se întoarce primul şi fata împăratului Roş porneşte cu Harap-Alb la drum spre palatul împăratului Verde.

Probele de la împărăţia fetei trimit spre ***ritualurile ţărăneşti ale peţitului***, între care însoţirea mirelui de un alai de tineri, trecerea lor prin foc, alegerea motivată a miresei, ospăţul oferit de gazdă sunt tot atâtea încercări la care îl supune viitorul socru şi cărora mirele trebuie să le facă faţă.

În călătoria spre curtea lui Verde-Împărat, flăcăul se îndrăgostește de fata frumoasă „și plină de vină-ncoace" și nu ar vrea s-o ducă Spânului, fiind pentru prima oară tentat să-și calce cuvântul dat.

Împăratul Verde făcea pregătiri pentru primirea fetei împăratului Roș, pe care, văzând-o Spânul cât este de frumoasă, se repede să o ia în brațe, dar ea îl respinge și-i spune că a venit acolo pentru Harap-Alb, căci „el este adevăratul nepot al împăratului Verde", dezvăluirea fiind ***punctul culminant*** al narațiunii. Turbat de furie că a fost dat în vileag, Spânul se aruncă asupra lui Harap-Alb „și-i zboară capul dintr-o singură lovitură de paloș", strigând că așa trebuie să pățească cel ce-și încalcă jurământul. Atunci, calul lui Harap-Alb se repede la Spân, îl înșfacă de cap, „zboară cu dânsul în înaltul ceriului" de unde îi dă drumul și acesta se face „praf și pulbere". Fata împăratului Roș, ca ***personaj fabulos***, are ***puteri supranaturale și-l poate reînvia, prin leacuri miraculoase***, pe Harap-Alb. Ea îi pune la loc capul și, prin ritualuri străvechi cu „cele trei smicele de măr dulce" și cu apa moartă, i-l lipește de corp. Harap-Alb se trezește ca dintr-un somn adânc, fata îl sărută cu drag, apoi îngenunchează amândoi în fața împăratului Verde ca să primească binecuvântarea, jurându-și credință unul altuia.

Deznodământul basmului constă în ***triumful valorilor pozitive asupra celor negative***, **victoria adevărului asupra imposturii**, așa că nunta începe „și-apoi dă, Doamne, bine!". S-a strâns lumea să privească, ba chiar „soarele și luna din ceriu râdea". Au fost poftiți la nunta împărătească, pe lângă crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor și crăiasa zânelor, crai și împărați, oameni importanți „Ș-un păcat de povestariu (povestitor)/ Fără bani în buzunariu". S-au bucurat și au petrecut cu toții: „Veselie mare între toți era,/ Chiar și sărăcimea ospăta și bea!".

Finalul este **fericit și deschis**, ilustrat prin ***formula tipică***, deoarece veselia a ținut „ani întregi și acum mai ține încă. Cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă".

Ca orice basm, „Povestea lui Harap-Alb" ilustrează ***o altă lume decât cea reală*** cu ***eroi fabuloși*** alături de ***personaje realiste*** aduse de Ion Creangă din Humulețiul natal, ceea ce-i conferă acestei creații **originalitate inconfundabilă**.

Harap-Alb, **personaj principal și eponim** (care dă numele operei-*n.n.*), este **fecior de crai**, un Făt-Frumos din basmele populare. **Destoinic și curajos**, el rămâne totuși în zona **umanului**, fiind **prietenos, cuminte, milos și ascultător**, ca un flăcău din Humulești. Harap-Alb este **eroul**, **personajul pozitiv** și întruchipează înaltele ***principii morale cultivate de orice basm***. Trăsăturile reies ***indirect*** din întâmplări, fapte, din propriile vorbe și gânduri, din relația lui cu alte personaje și ***direct*** din ceea

ce naratorul și alți eroi spun despre el. Protagonistul este **umanizat**, iar călătoria semnifică ***inițierea protagonistului*** prin evoluția de la adolescentul **naiv**, **lipsit de experiență** către tânărul **chibzuit**, **capabil să-și întemeieze și să conducă o familie**, fiind ajutat de prieteni loiali cum sunt calul, Sfânta Duminică și cei cinci eroi fabuloși (numite și „ajutoare" sau „mistagogi"), precum și de vietăți supranaturale ca furnicile și albinele (cunoscute și ca „donatori").

Dragostea lui Harap-Alb pentru **fata împăratului Roș** îi completează experiența de viață și atestă încrederea în propriile forțe. Ea este ***personaj fabulos***, puterile supranaturale fiind necesare ca să dea în vileag minciuna și să facă posibilă aflarea adevărului.

Spânul este **personajul antagonist,** reprezintă în basm **răufăcătorul** (mesager al **forțelor răului)**, un fel de Zmeul-Zmeilor care răspândește în lume **teroare, cruzime și violență**. El este **personaj negativ, antieroul** care întruchipează ***nedreptatea, răutatea, minciuna - trăsături condamnate în orice basm popular sau cult***, fiind „un rău necesar" menit să contribuie la maturizarea protagonistului. Omul spân este prin naștere un **om rău**, „vița de boz tot răgoz" și **viclean** peste măsură. Ca în orice basm, răufăcătorul este învins de forțele binelui, Spânul fiind răpus de calul fabulos, ca instanță a împlinirii dreptății.

Craiul, Împăratul Verde și Împăratul Roș ilustrează ***motivul împăratului aflat în impas***, simbol al conducătorului energic, responsabil și cu o solidă experiență de viață. În basmul lui Creangă ei au trăsături omenești, cu atitudini paterne și pedagogice.

Sfânta Duminică și Calul sunt ***personaje fabuloase***, înzestrate cu puteri supranaturale, simbolizează ***ajutoarele***, îndeplinesc rolul de ***mistagog*** (care îndrumă neofitul, maestru spiritual-*n.n.*), în menirea de **a face să învingă binele**, ajutând pe cei care merită, care au calitățile necesare să răzbată în viață.

Limbajul personajelor cuprinde un ***registru stilistic*** amplu și complex, de la duioșie la grotesc. Harap-Alb, fiind un melancolic, se lamentează, se văicărește ori se plânge calului, într-o exprimare tipic țărănească: „parcă dracul vrăjește, de n-apuc bine a scăpa din una și dau peste alta". De altfel, așa vorbesc toți eroii basmului, craiul își mustră fiii mai mari ca un tată humulestean: „Ei, dragul tatei, așa-i că s-a întâmplat vorba ceea: apără-mă de găini, că de câini nu mă tem". Spânul se comportă ca un stăpân absolut, disprețuind slugile: „Eu știu, moșule, că sluga-i slugă și stăpânul e stăpân. [...] Mie unuia știu că nu-mi suflă nimene în borș; când văd că mâța face mărazuri, ț-o strâng de coadă, de mănâncă și mere pădurețe, căci n-are încotro...".

Registrul stilistic al basmului „Povestea lui Harap-Alb" este presărat cu ***zicători, proverbe şi fraze rimate***, personajele vorbind ***limba moldovenească autentică***, presărată cu multe ***regionalisme*** şi ***cuvinte/ expresii populare***: „să-l văd când mi-oi vedea ceafa", „Poftim, pungă, la masă,/ Dacă ţi-ai adus de-acasă..."; „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Păndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi".

Basmul cult „Povestea lui Harap-Alb" de Ion Creangă are ca sursă de inspiraţie **basmul popular**, de la care autorul păstrează ***motivele (călătoria, încercarea puterii, peţitul, probele)***, ***personajele fabuloase, ajutoarele şi donatorii,*** ce contribuie la victoria binelui, ***formulele tipice*** şi inovează pentru basmul cult ***umanizarea fantasticului (fabulosului)*** prin ***comportamentul, gestica, psihologia şi limbajul personajelor***.

În concluzie, Ion Creangă a ilustrat în opera sa propria experienţă de viaţă, pe care a povestit-o „sub formă de memorial; a învăluit-o în mit şi a sugrumat-o într-o experienţă fantastică, valabilă pentru om în genere; şi el a luptat cu spânii, cu primejdiile şi nevoile, şi el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punţile vieţii, iar nemurirea şi-a dobândit-o din apa vie şi apa moartă a creaţiei lui artistice". ***(Pompiliu Constantinescu)***

*

ION CREANGĂ

- limbajul prozei narative în basmul „Povestea lui Harap-Alb" -

Naraţiunea prin dialog, umorul, jovialitatea şi **erudiţia paremiologică, oralitatea** povestirii într-un ritm alert, toate acestea particularizează stilul şi talentul prozatorului ilustrat în toate creaţiile literare, definind **<u>arta naraţiunii</u> lui Ion Creangă.**

Numele şi limbajul personajelor constituie o particularitate a basmului lui Creangă, deoarece ele definesc trăsătura dominantă de caracter care-i individualizează în mod sugestiv: „Setilă" poate fi beţivul satului; „Flămânzilă" - ţăranul lacom şi mâncău; „Ochilă" - cel care vede tot peste garduriie oamenilor, oricum s-ar ascunde aceştia de ochii lumii („care vede toate şi pe toţi altfel de cum vede lumea cealaltă, numai pe sine nu se vede cât e de frumuşel"); „Gerilă" care umblă şi vara înfofolit şi se vaită de frig etc. Dar orice trăsătură, fie ea şi defect, ce domină omul de rând, poate deveni la un moment dat benefică, „tot omul are un dar şi un amar, şi unde prisoseşte darul, nu se mai bagă în samă amarul".

Spânul este simbolul răului, viclean, înfricoşător, agresiv şi violent, având ca principiu de viaţă ideea că „cea mai mare parte a oamenilor sunt

dobitoace care trebuiesc ţinute în frâu". Prin întregul său comportament, Spânul ilustrează proverbul „Să te ferească D-zeu când se face ţiganul fecior de împărat", că devine **arogant, dictatorial**, deoarece „frica păzeşte bostănăria" sau „când vezi că mâţa face marazuri, s-o strângi de coadă până mănâncă mere pădureţe". El îl simbolizează pe **omul ajuns bogat prin vicleşug şi prin minciuni**, care dispreţuieşte munca, pe care nu-l respectă nimeni în satul lui, deşi toţi îi ştiu de frică. Dar când vine momentul dezvăluirilor, oamenii sunt necruţători, mai ales prietenii celui persecutat în mod deosebit, ca în basm, unde calul este cel care-l pedepseşte pe Spân.

„Geniul humuleştean este această capacitate extraordinară de a-şi lua în serios eroii, de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspiraţii nerostite, slăbiciuni, vicii, tulburări şi uimiri, adică de a crea viaţă. [...] Singurele personaje negative din opera lui sunt acelea care contrazic natura, ca, de exemplu, omul spân şi omul roş." (Nicolae Manolescu).

Arta naraţiunii se conturează cu totul aparte în proza lui Ion Creangă prin **ritmul rapid** al povestirii, fără digresiuni sau descrieri suplimentare, prin **dialogul dramatizat**, prin **umorul** debordant realizat cu jovialitate, şi prin **oralitatea** stilului, toate acestea argumentând **erudiţia sa paremiologică.** *(paremiologie = totalitatea proverbelor populare)*

■ **<u>Oralitatea stilului</u>** lui Ion Creangă este dată de impresia de spunere a întâmplărilor în faţa unui public, a unui auditoriu care ascultă, şi nu pentru cititori.

Modalităţi de realizare a oralităţii stilului:

● **dialogul**: „- Parcă v-a ieşit un sfânt din gură, Luminate împărate, zise atunci Flămânzilă. [...] – Ia lăsaţi, măi, zise Ochilă, clipocind mereu din gene."; „Atunci spânul zice îngâmfat: - Ei, moşule, ce mai zici? – Ce să zic, nepoate! Ia, când aş avea eu o slugă ca aceasta, nu i-aş trece pe dinainte. – D-apoi de ce mi l-a dat tata de acasă? Numai de vrednicia lui – zise spânul – căci altfel nu-l mai luam după mine ca să-mi încurce zilele.";

● **folosirea dativului etic**: „Şi odată mi ţi-l înşfacă cu dinţii de cap, zboară cu dânsul în înaltul ceriului şi apoi, dându-i drumul de-acolo, se face spânul până jos praf şi pulbere.";

● **exclamaţii, interogaţii, interjecţii**: „Şi odată mi ţ-o înşfăcă ei, unul de o mână şi altul de cealaltă, şi hai, hai!... hai, hai! în zori de ziuă ajung la palat" „- Măi, Păsărilă, iacătă-o-i, ia!" „Ei, apoi? Lasă-te în sama lor, dacă vrei să rămâi fără cap";

● **expresii onomatopeice**: „şi când să pună mâna pe dânsa, zbrr!...pe vârful unui munte şi se ascunde după o stâncă [...] şi când să

punã mâna pe dânsa, zbrr!... şi de acolo şi se duce de se ascunde tocmai după lună"; "Ş-odată pornesc ei, teleap-teleap-teleap, şi cum ajung în dreptul uşii, se opresc puţin".

●**imprecaţii, apostrofe**: „Numai de nu i-ar muri mulţi înainte; să trăiască trei zile cu cea de alaltăieri."; „Na! aşa trebuie să păţească cine calcă jurământul!";

●**adresare directă**: „Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea şi vă rog să ascultaţi";

●**diminutive**: „Şi dacă-ţi putea scoate la capăt trebuşoara asta, atunci oi mai vedea eu..."; „Mă, fetişoara împăratului ne-a tras butucul [...] s-a prefăcut în păsărică, a zburat ca săgeata pe lângă ceilalţi";

●**formule specifice oralităţii**: „toate ca toate"„vorba ceea", „de voie de nevoie", „vorba unei babe"; „vorba cântecului"; „Vorba ceea: Dă-mi, doamne, ce n-am avut,/ Să mă mier ce m-a găsit";

●**proverbe şi zicători**: „Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gârlă"; „Cine poate oase roade; cine nu, nici carne moale"; „Nu-i după cum gândeşte omul, ci-i după cum vrea Domnul"; „frica păzeşte bostănăria"; „omul sfinţeşte locul"; „Să nu dea Dumnezeu omului, cât poate el suferi".

●**versuri populare sau fraze ritmate**: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi.", „La plăcinte,/ Înainte/ Şi la război/ Înapoi."; „Voinic tânăr, cal bătrân,/ Greu se-ngăduie la drum!".

●**cuvinte şi expresii populare, regionalisme**: „m-ai băgat în toate grozile morţii" (m-ai îngrozit–*n.n.*); „n-ai cui bănui" (n-ai pe cine da vina–*n.n.*); „o lua în porneală" (se ducea la păscut–*n.n.*); „a mâna porcii la jir" (a sforăi–*n.n.*); „hatârul" (plăcerea–*n.n.*); „a se chiurchiului" (a se chercheli, a se ameţi–*n.n.*); „farmazoană" (vrăjitoare, şireată-*n.n.*); „arzuliu" (fierbinte–*n.n.*); „teleagă" (partea de dinainte a plugului–*n.n.*);

■**Umorul** în proza lui Creangă este dat de starea permanentă de bună dispoziţie a autorului, de jovialitatea, verva şi plăcerea lui de a povesti pentru a stârni veselia „ascultătorilor". Absenţa satirei deosebeşte, în principal, umorul lui Creangă de comicul lui Caragiale, povestitorul având o atitudine de înţelegere faţă de păcatele omeneşti, ba chiar făcând haz de necaz cu optimism şi vitalitate, crezând într-o atare îndreptare a defectelor umane („Râzi tu, râzi, Harap-Alb [...] dar unde mergi, fără de mine n-ai să poţi face nimica").

Modalităţi de realizarea umorului:

●**exprimarea poznaşă, mucalită**, într-o şiretenie a frazei la care este imposibil să nu te amuzi: „Şi înălţimei voastre gând bun şi mână slobodă, ca să ne daţi cât se poate mai multă mâncare şi băuturică, zise Setilă, căruia îi lăsa gura apă; că din mâncare şi băutură las' dacă ne-a întrece cineva; numai la treabă nu ne prea punem cu toţi nebunii";

●**combinaţii neaşteptate de cuvinte**: „Tare-mi eşti drag!... Te-aş vârî în sân, dar nu încapi de urechi..."; „Dar amarnic mai eşti la viaţă; când te mânii, faci sânge-n baligă";

●**caracterizări pitoreşti** cu ajutorul cuvintelor familiale: fata împăratului Roş este „o zgâtie de fată", „un drac, bucăţică ruptă din tată-său din cap până în picioare, ba încă şi mai şi";

●**vorbe de duh**: „Vorba ceea: dă-i cu cinstea, să piară ruşinea";

●**autopersiflarea**: „Crai, crăiese şi-mpăraţi,/ Oameni în samă băgaţi,/ Ş-un păcat de povestariu,/ Fără bani în buzunariu."

●**ironia**: „Ei, dragul tatei, aşa-i că s-a împlinit vorba ceea: apără-mă de găini, că de câini nu mă tem.";

●**poreclele personajelor**: Păsărilă, Buzilă;

●**situaţiile şi întâmplările** în care sunt puşi eroii: apariţia ciudatelor personaje în faţa împăratului Roş, care încercau să se poarte elegant şi protocolar, stârneşte nedumerirea acestuia: „Împăratul i-a fost de-a mirarea, văzând că nişte golani au asemenea îndrăzneală, de vin cu neruşinare să-i ceară fata, fie din partea oricui ar fi.";

●**diminutive cu valoare augmentativă**: „băuturică" pentru cele „12 buţi pline cu vin din cel hrănit (vin tare–*n.n.*) [...] băuturica mai este ce este" , „buzişoare" pentru „nişte buzoaie groase şi dăbălăzate" (lălâi, atârnând în jos–*n.n.*): „Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzişoarele sale cele iscusite...".

◆ CURENTE CULTURALE/ LITERARE
ÎN SECOLUL al XIX-lea - ÎNCEPUTUL SECOLULUI al XX-lea

ROMANTISMUL ◆ REALISMUL ◆ PRELUNGIRI ALE ROMANTISMULUI ŞI CLASICISMULUI ◆ SIMBOLISMUL

ROMANTISMUL

Romantismul este o mişcare literară şi artistică, apărută în Europa la **sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea**, cu influenţe puternice şi în filozofie, istorie, drept, lingvistică, economie politică etc.

Romantismul a luat naştere în Anglia, de unde s-a extins în Germania şi Franţa, apoi în întreaga Europă. Acest curent cultural, care s-a manifestat nu numai în literatură, ci şi în artele plastice şi în muzică, s-a ridicat împotriva rigorilor, a dogmatismului estetic, a raţiunii reci şi a ordinii, propunându-şi să iasă din convenţional şi abstract. Romantismul a susţinut ***manifestarea fanteziei şi exprimarea sentimentelor, a originalităţii, spontaneităţii şi sincerităţii emoţionale***, sprijinind promovarea ***libertăţii de expresie***. Altfel spus, romantismul a pledat pentru ***explorarea universului interior al omului***.

Teoreticianul **romantismului european** este considerat **Victor Hugo**, care a trasat şi a identificat direcţiile şi trăsăturile acestui curent cultural în ***„Prefaţa" de la drama „Cromwell" (1827)***, un adevărat program-manifest pentru propagarea emoţiei, fanteziei, originalităţii etc.

În **literatura română** se pot identifica trei etape: ***preromantismul, romantismul şi postromantismul.***

*Romantismul românesc a fost precedat de o formulă literară de tranziţie de la iluminism spre romantism, numită ***preromantism***, reprezentat de **Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu**, scriitori cunoscuţi şi sub numele **paşoptişti**.

****Romantismul românesc*** a fost reprezentat în mod strălucit de **Mihai Eminescu**, fiind considerat ultimul mare romantic european şi încheind, aşadar, romantismul universal.

****Postromantismul (prelungirea romantismului şi clasicismului)*** s-a manifestat prin îmbinarea elementelor romantice cu trăsături simboliste sau sămănătoriste, perioadă în care se înscriu **George Coşbuc, Alexandru Macedonski, Octavian Goga, Şt.O.Iosif, Barbu Ştefănescu Delavrancea.**

Caracteristicile romantismului

- Introducerea unor noi **categorii estetice**: urâtul, grotescul, fantasticul, macabrul, pitorescul, feericul, precum şi a unor **specii literare** inedite: meditaţia, elegia, idila, poemul filozofic, nuvela istorică, drama romantică;
- Cultivă **sensibilitatea, imaginaţia şi fantezia creatoare**, minimalizând raţiunea şi luciditatea;
- Preponderenţa **sentimentului** asupra raţiunii (prin opoziţie faţă de rigorile clasiciste);
- Promovează inspiraţia din **tradiţie, folclor şi din trecutul istoric**, pe care îl consideră opus realităţii contemporane, dezamăgiţi de prezentul decăzut, fiind preocupaţi de reflectarea în opere a **specificului naţional** (culoarea locală);
- Evadarea din lumea reală se realizează prin **vis sau somn (mitul oniric)**, într-un cadru natural nocturn;
- **Contemplarea naturii** se concretizează prin ***descrierea*** peisajelor sau a succesiunii anotimpurilor ca ***sugestie*** a curgerii ireversibile şi implacabile a timpului, prin reflecţii asupra gravelor probleme ale Universului în ***elegii, meditaţii şi poeme filozofice***;
- Acordă importanţă deosebită **sentimentelor**, cu predilecţie **iubirii**, trăirilor interioare intense, fiind armonizate cu peisajul naturii ocrotitoare sau participative;
- În **genul liric** se manifestă ***inovaţii prozodice*** şi supremaţia ***subiectivismului***, a pasiunii înflăcărate, a sentimentelor excesive, a fanteziei debordante;
- În **creaţii epice**, existenţa **eroilor excepţionali**, care acţionează în **împrejurări ieşite din comun**, precum şi portretizarea **omului de geniu şi condiţia nefericită** a acestuia în lume; personajele romantice nu sunt dominate de raţiune, ci de **imaginaţie şi de sentimente**;
- Preocuparea pentru **definirea timpului infinit şi a spaţiului nemărginit**, ca proiecţie subiectivă a spiritului uman, concepţie preluată din lucrările filozofilor idealişti;
- Îmbogăţirea limbii literare prin registre stilistice variate, prin includerea cuvintelor şi expresiilor populare, a arhaismelor, a regionalismelor, ***specifice oralităţii***;

●Utilizarea de **procedee artistice diversificate**, printre care ***antiteza*** ocupă locul principal atât în structura poeziei, cât şi în construirea personajelor, situaţiilor, ideilor sau atitudinilor exprimate. Se remarcă bogăţia ***figurilor de stil*** şi ***expresivitatea, sugestia şi ambiguitatea*** ca trăsături ale limbajului poetic în textul liric;

●**Ironia romantică** dobândeşte, adesea, **accente satirice sau pamfletare**, fiind un mijloc artistic folosit atât în specia literară cu nume sugestiv, ***satira***, cât şi în ***poeme filozofice***, aşa cum se manifestă în „Scrisoarea I" de Mihai Eminescu.

În studiul **„Principii de estetică", George Călinescu *defineşte romantismul în antiteză cu clasicismul***, evidenţiind pregnant şi convingător deosebirile dintre cele două curente literare care s-au manifestat predilect în literatură. Clasicul este „un om ca toţi oamenii", pe când romanticul este cu totul ieşit din comun, „un monstru de frumuseţe sau de urâţenie, de bunătate ori de răutate", reliefând astfel caracterul cu totul excepţional al celui din urmă. Pe când clasicul este „inteligibil" în exprimarea ideilor sau construirea situaţiilor, romanticul este „bizar" şi deloc moralist, aşa cum este cel dintâi. Total dezinteresat de natură, clasicului îi lipsesc sentimentele pentru frumuseţile acesteia, pe când ***romanticul este copleşit de natura ocrotitoare şi participativă*** la toate stările lui.

Cu toate acestea, nu se poate vorbi despre un romantism pur, Călinescu susţinând **interferenţa curentelor** de-a lungul istoriei literare, argumentând că şi în antichitatea elină clasică se regăsesc „umbre romantice", iar în Evul mediu romantic se manifestă şi „forme clasice".

„REVEDERE"*

de Mihai Eminescu
(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **elegie romantică** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

„- Codrule, codruţule,
Ce mai faci, drăguţule,
Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Şi de când m-am depărtat,
Multă lume am îmblat.

- Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupându-le,
Apele-astupându-le,
Troienind cărările
Şi gonind cântările;
Şi mai fac ce fac de mult,
Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlându-şi cofeile,
Mi-o cântă femeile.

- Codrule cu râuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tânăr precum eşti
Tot mereu întinereşti.

- Ce mi-i vremea, când de veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună;
Şi de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea,
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor,
Iar noi locului ne ţinem,
Cum am fost aşa rămânem:
Marea şi cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna şi cu soarele,
Codrul cu izvoarele."

Poezia „Revedere" de Mihai Eminescu a fost publicată în revista ***„Convorbiri literare", la 1 octombrie 1879***, deşi fusese scrisă cu câţiva ani înainte. Sursele de inspiraţie sunt doinele culese de poet în peregrinările sale prin ţară, în care **codrul este simbolul Universului, al regenerării veşnice**. Creaţie de maturitate, această poezie reflectă o nouă modalitate de abordare a folclorului, ideile populare fiind îmbogăţite şi înnobilate cu profunde gânduri filozofice.

* Pentru paralelă literară între două poezii, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică, a cărei interpretare eminesciană implică reflectarea profundă asupra ideii filozofice a timpului, stare emoțională proprie omului de geniu, ilustrată prin ***funcția expresivă și estetică*** a cuvintelor și fonemelor.

Poezia „Revedere" este o **elegie filozofică,** în care meditația, reflecția asupra **timpului** este elementul de referință care domină întreaga poezie. În concepția lui Eminescu, **timpul filozofic** are două valențe, de aceea s-ar putea defini ca ***bivalent***: timpul ***individual***, care marchează prin curgerea sa implacabilă și ireversibilă condiția omului muritor și timpul ***universal***, care semnifică eternitatea, veșnicia proprie numai firii, Universului.

(Structura și compoziția textului poetic)

Compozițional, poezia este structurată în **formă dialogată** și pe **două planuri** distincte: unul **uman** și celălalt al **naturii** și **patru secvențe lirice** corespunzătoare celor ***două întrebări*** și celor ***două răspunsuri***, ale poetului și, respectiv, ale codrului. Poezia reflectă, așadar, **lirismul subiectiv**, motivat prin ***adresarea directă***, în mod alternativ, de codru și de eul poetic. **Incipitul** este reprezentat de ***vocativul*** afectuos, sentimental -„codrule"- reluat de diminutivul „codrușule".

Titlul „Revedere" atestă ***ambiguitatea*** poeziei și sugerează bucuria reîntâlnirii poetului cu un prieten de care i-a fost dor, cuvântul având, din punct de vedere semantic, rezonanțe afective, implicând totodată și sensul de trecerea ireversibilă a timpului.

Tema romantică ilustrează vremelnicia și perisabilitatea omului în contrast cu perenitatea naturii, simbolizată de codrul veșnic, altfel spus, poezia exprimă tema timpului sugerată de condiția efemeră, de muritor a omului aflată în **relație de opoziție** cu eternitatea Universului. ***Elementul de recurență*** prin care se realizează tema este definit prin ***motivul poetic*** al codrului, ca imagine lirică a Universului, iar ca figură artistică de construcție se remarcă ***antiteza***. **Ideea** exprimă melancolia și tristețea eului liric pentru viața trecătoare a omului și admirația pentru veșnicia naturii.

●**Secvența întâi**. Poezia începe printr-o ***întrebare adresată direct*** de către eul liric, ***codrului personificat***, în care se simte intimitatea tonului, sentimentul de prietenie pentru acesta, precum și bucuria revederii, concretizată prin ***diminutivele*** care sugerează un ton familiar: „- Codrule, *codrușule*,/ Ce mai faci, *drăguțule*". **Ideea timpului individual** este sugerată de ***sintagma metaforică*** „multă lume am îmblat", cu sensul trecerii unei perioade lungi, în care poetul s-a simțit nefericit, fiind departe de cei dragi.

●**Următoarea secvență poetică** reprezintă **răspunsul codrului**, formulat în același ***stil popular***, începând cu o ***interjecție*** specifică: „- Ia, eu fac ce fac de mult", ***ideea trecerii timpului*** fiind sugerată aici de **succesiunea anotimpurilor principale**: „Iarna viscolu-l ascult,/ [...] Vara doina mi-o ascult". **Trăinicia și forța de rezistență a naturii** este dată de asprimea gerului în timp de iarnă -„Iarna viscolu-l ascult/ Crengile-mi rupându-le,/ Apele-astupându-le,/ Troienind cărările/ Și gonind cântările;"-, iar **armonia afectivă perfectă dintre om și natură** este ilustrată prin bucuria codrului la auzul doinelor populare: „Vara doina mi-o ascult/ [...] Împlându-și cofeile,/ Mi-o cântă femeile."

●**Secvența lirică** următoare este o **interogație retorică** a eului liric, în care conceptul filozofic al timpului este sugerat deosebit de ***expresiv***: „Vreme trece, vreme vine", ***trecerea ireversibilă și implacabilă*** a timpului însemnând pentru natură o **regenerare** permanentă, o continuă întinerire: „Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întinerești". Poezia capătă aici **sensuri filozofice** profunde, iar codrul, ca simbol al naturii, devine un simbol al întregului Univers.

●**Ultima secvență** conține **răspunsul codrului** în care accentele filozofice se intensifică, versul „- Ce mi-i vremea, când de veacuri" sugerând ***veșnicia, eternitatea naturii***. Ideea existenței trainice și perene a codrului, ca simbol al naturii, al Universului, este argumentată prin rezistența acestuia în fața timpului, a cărui curgere ireversibilă nu-l afectează: „Că de-i vremea rea sau bună,/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună;/ Și de-i vremea bună, rea,/ Mie-mi curge Dunărea."

În ***antiteză*** cu **natura perenă, omul este supus sorții, este efemer și muritor, timpul curge pentru el ireversibil și implacabil**: „Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor", pe când **firea este veșnică, eternă**: „Iar noi locului ne ținem,/ Cum am fost așa rămânem;". **Finalul** poeziei sugerează, prin câteva ***elemente-simbol*** cu funcție de ***metaforă***, alcătuirea Universului, ca ultim argument pentru faptul că **timpul codrului este eternitatea**, în care se înscriu: „Marea și cu râurile,/ Lumea cu pustiurile,/ Luna și cu soarele,/ Codrul cu izvoarele". Acestea sunt și principalele **motive romantice** întâlnite în majoritatea creațiilor lirice eminesciene.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei se definește prin **timpurile verbelor** care exprimă atitudinile și ideile poetului și ale codrului se află în **relație de opoziție**. Astfel, **eul liric** se proiectează în **timpul trecut**, ca simbol al **efemerității** sale prin această lume, iar **codrul** se exprimă numai la **prezentul etern**, ca semn al veșniciei Universului: „nu ne-am văzut", „au trecut", m-am depărtat", „am îmblat" ***în relații de opoziție*** cu „fac", „ascult", „cântă", „scânteie", „bate", „sună", „ne ținem", „rămânem".

Registrul stilistic, tipic romantismului, este ***popular*** şi se manifestă printr-o varietate de modalităţi expresive, conferind limbajului ***oralitate***:

- ***diminutivele*** – care sugerează tonul mângâietor, intim, prietenos, drăgăstos al poetului pentru codru: „codruţule", „drăguţule";
- ***expresii specific populare***, ilustrând sursa folclorică a poeziei: „Ia, eu fac ce fac de mult", „Iar noi locului ne ţinem";
- ***cuvinte cu formă populară***: „Multă vreme au trecut", „am îmblat", „împlându-şi";
- ***dativul etic***, specific creaţiilor populare literare: „crengile-mi", „ce mi-i vremea", „vântu-mi bate", „frunza-mi sună";
- ***„şi"-ul narativ***, specific popular: „Şi mai fac....", „Şi de-i vremea...";
- ***structura prozodică*** respectă forma poeziei populare: **ritmul trohaic**, **măsura** de 7-8 silabe asemănătoare cu versul scurt al doinei populare, **rima împerecheată**;
- ***motivul codrului***, ca fiinţă mitică şi prieten apropiat al eului liric, este simbolul armoniei desăvârşite a omului cu natura.

Prezenţa **ideii filozofice a timpului**, care este ireversibil pentru om şi etern pentru Univers, **viziunea romantică** asupra ***condiţiei de muritor a omului*** în relaţie cu Universul, precum şi sentimentele de tristeţe, de melancolie ale geniului, specifice **elegiei romantice configurează valenţa filozofică a poeziei,** care se defineşte prin **registrul stilistic al limbajului cult**, într-o exprimare nuanţată a ideilor abstracte ce caracterizează concepţia romantică eminesciană.

Sugestia textului liric este ilustrată prin ***figurile semantice*** reprezentate ***de diminutivele populare*** -„codruţule", „drăguţule"-, de ***epitete*** -„râuri line", „vremea rea sau bună", „vremea bună rea". Principala figură de stil este ***personificarea codrului***, prin care se defineşte ***ambiguitatea textului liric***, bazată pe echivocul lexical rezultat din interpretarea semantică diferită a acestui cuvânt. Codrul semnifică atât ***natura terestră*** aflată în armonie desăvârşită cu omul, el „ascultă" viscolul, doinele, conştientizează propria dăinuire şi statornicie: „Iar noi locului ne ţinem,/ Cum am fost aşa rămânem". Cealaltă accepţie ***personifică Universul*** ca ansamblu existenţial, alcătuit din principalele sale ***simboluri***: „Marea şi cu râurile,/ Lumea cu pustiurile,/ Luna şi cu soarele,/ Codrul cu izvoarele".

În concluzie, **influenţa folclorică, trăsătură a romantismului,** excelează prin armonia inconfundabilă între **glasul poetului şi acela al poeziei populare**, evidenţă care l-a determinat pe **George Călinescu** să afirme: „Cea mai mare însuşire a lui Eminescu este de a face poezie populară fără să imite, şi cu idei culte, de a coborî la acel sublim impersonalism poporan".

„DORINŢA"*

de Mihai Eminescu
(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **idilă**
◆ poezie romantică ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

- tema: Iubirea -

„Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Şi în braţele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ţi desprind din creştet vălul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei şede-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr, înfiorate,
O să-ţi cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galbăn
Pe-al meu braţ încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratice izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri."

* Pentru paralelă literară între două poezii, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Mihai Eminescu (15 ianuarie 1850 - 15 iunie 1889) a reflectat în creaţia ***lirico-erotică*** un ansamblu de trăiri emoţionale bine definite, ce se constituie într-un ***spaţiu imaginar*** al dorului, al visului erotic manifestate în mijlocul naturii armonizate perfect cu stările interioare ale eului liric: „Natura este pentru Eminescu o martoră statornică a iubirii". **(Tudor Vianu)**

Poezia „Dorinţa" de Mihai Eminescu, publicată la **1 septembrie 1876 în revista „Convorbiri literare"**, face parte din ***tema iubirii şi a naturii***, fiind o adevărată **„ars poetica"** pentru lirica erotică eminesciană şi reprezentativă pentru **romantism**. Alături de „Lacul", „Floare albastră", „Sara pe deal", poezia „Dorinţa" ilustrează aspiraţia unei ***iubiri posibile*** într-un plan imaginar, proiectată într-un viitor nedefinit, constituind o ***poezie programatică pentru această viziune erotică eminesciană***, în care ***cuplul nu se realizează***. Prima variantă a poeziei a fost concepută sub forma unei scrisori de dragoste, pe care poetul o adresează iubitei, stilul epistolar fiind un procedeu artistic frecvent întâlnit în creaţiile lirice ale epocii.

În poezia „Dorinţa", eul liric imaginează o **idilă** ce se manifestă în **cadru rustic**, o poveste de dragoste ideală ce are loc în mijlocul naturii, o fericire ce ar fi posibilă prin intermediul **visului** şi proiectată într-un viitor neprecizat, în **concepţie romantică** şi sub forma **lirismului subiectiv, propriu artei poetice**.

În spirit romantic, imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific eminesciană, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă a iubirii, stare emoţională proprie potenţialului cuplu de îndrăgostiţi, care se profilează într-un viitor nedefinit, prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a cuvintelor şi fonemelor.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia „Dorinţa" este alcătuită din **şase catrene**, dispuse în **trei secvenţe lirice**, care sunt delimitate prin alternanţa planurilor temporale **prezent-viitor**, precum şi prin succesiunea **tablourilor de natură** ce alternează cu **scenele erotice**.

Titlul „Dorinţa" argumentează **romantismul** poeziei şi sugerează imaginea ***iubirii posibile***, dar ***neîmplinite***. Dragostea este proiectată într-un plan imaginar, exprimând aspiraţia eului liric pentru un sentiment ideal, dorinţa profundă a acestuia de a atinge perfecţiunea trăirii sentimentului de dragoste.

Tema poeziei este un alt argument pentru încadrarea poeziei în romantism. „Dorinţa" este o **idilă romantică**, ce exprimă intensitatea **visului de dragoste ideală**, pe care poetul aspiră să o atingă, ***posibila sa fericire***, dacă această perfecţiune a cuplului s-ar împlini.

Prima secvenţă corespunde ***primei strofe***, **a doua secvenţă** este alcătuită din ***strofele II, III, IV***, iar cele ***două strofe din finalul*** poeziei compun **ultima secvenţă**.

●**Strofa întâi** exprimă o **chemare a iubitei**, în mijlocul naturii. ***Verbul la imperativ*** „Vino", care constituie şi **incipitul** poeziei, sugerează **nerăbdarea şi dorinţa puternică** a poetului pentru împlinirea sentimentului de dragoste. Iubita este chemată într-un **cadru natural rustic**, compus din ***motive romantice*** specific eminesciene, **codrul** şi **izvorul**: „Vino-n codru la izvorul".

În această **secvenţă poetică, *natura*** este ***umanizată*** şi participă emoţional la trăirea sentimentului de iubire, prin ***personificarea*** izvorului care „tremură pe prund". Posibilul cuplu de îndrăgostiţi este **izolat de restul lumii** de către elemente ale ***naturii ocrotitoare***, sugerând un loc tainic al iubirii, al visării, redat prin ***metafora*:** „ prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund". **Dorinţa de intimitate** a potenţialului cuplu este accentuată şi în continuarea poeziei, în versul din a treia strofă, stare sugerată de ***repetiţia*** „Vom fi singuri-singurei". ***Verbele la prezent*** sugerează ***permanentizarea*** atitudinii prin care natura umanizată protejează perechea de îndrăgostiţi.

●**Următoarea secvenţă poetică** (strofele II, III, IV) profilează, ***în spirit romantic***, **posibila întâlnire şi gesturile tandre** care compun **un joc al iubirii**. ***Verbele la conjunctiv*** - „să alergi", să-mi cazi", „să-ţi desprind", „să-l ridic" - sau la ***indicativ viitor*** - „şede-vei", „vom fi", „or să-ţi cadă" - sunt în ***antiteză*** cu ***timpul prezent*** din prima strofă. Ele devin aici un ***timp al dorinţei***, al posibilei împliniri a iubirii. Gesturile îndrăgostitului compun un adevărat **ritual erotic** şi sunt încărcate de tandreţe mângâietoare, de gingăşie: „Şi în braţele-mi întinse/ Să alergi, pe piept să-mi cazi,/ Să-ţi desprind din creştet vălul,/ Să-l ridic de pe obraz.// Pe genunchii mei şede-vei". În lirica eminesciană, **teiul** este simbolul iubirii, iar ***motivul romantic*** al **florilor de tei**, prin ***imaginea olfactivă***, amplifică intensitatea sentimentului de dragoste profundă, unică. Sinele poetic alcătuieşte un **scurt portret al iubitei**, prin ***epitete cromatice***, „fruntea albă" şi „părul galben", iar **jocul dragostei** sugerează posibila fericire printr-un ***epitet*** specific eminescian, „dulce", simbolul sărutului: „Lăsând pradă gurii mele/ Ale tale buze dulci...". Iubita este tandră, şăgalnică, ispititoare, iar cei doi îndrăgostiţi se contopesc şi se integrează total ritmurilor naturii.

●**A treia secvenţă lirică** este alcătuită din **ultimele două strofe** şi continuă ***descrierea*** **dorinţei** puternice a eului liric pentru **împlinirea iubirii ideale**, care ar putea fi un ***vis de fericire*** deplină: „Vom visa un vis ferice". Natura este ***personificată, umanizată***, deoarece participă

emoţional la trăirea sentimentului de dragoste, creând, printr-o ***imagine auditivă***, un fond muzical ce amplifică şi înalţă iubirea: „Îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuratice izvoare,/ Blânda batere de vânt". Cuplul de îndrăgostiţi se contopeşte, ***în spirit romantic*** şi într-o **totală armonie** cu ***natura personificată***, sugerând prelungirea beatitudinii iubirii dincolo de realitate, de viaţă, spre eternitate, prin ***motivul visului***: „Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri". ***Personificat***, codrul participă afectiv, ca un prieten apropiat al poetului, la trăirea sentimentului de dragoste: „Codrului bătut de gânduri". În ultimele două versuri, florile de tei specifice eroticii eminesciene dau eternizare iubirii, pe care o proiectează într-un ***viitor optimist***, sugerat de timpul verbului, ***în formă populară***: „Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea stilistică a poeziei sporeşte emoţia artistică a cititorului prin ***personificarea*** „codrului bătut de gânduri", a izvoarelor „singuratice", a florilor de tei „înfiorate", precum şi prin ***adresarea directă***, ca marcă a **lirismului subiectiv** manifestat în toată poezia.

Registrul stilistic, tipic romantismului, este ***popular***, prin formele la ***viitor ale verbelor*** „or să-ţi cadă", „şede-vei", care amplasează povestea de dragoste într-un cadru rustic. ***Verbele*** aflate ***la conjunctiv*** accentuează ***concepţia*** lui Mihai Eminescu despre **iubirea ideală**, pe care n-o împlineşte, dar o doreşte cu patimă: „să alergi", „să-mi cazi", „să ridic", „să desprind", „s-o culci". ***Verbele la viitor*** sugerează optimismul eului liric privind posibila împlinire a iubirii absolute, într-un cândva nedefinit, ca un vis de fericire ce urmează să se manifeste într-un viitor imaginar: „vom visa", „îngâna-ne-vor", „or să cadă".

Sugestia textului liric este ilustrată prin ***figurile de stil*** (tropi) care compun un tablou unic prin frumuseţe, adevărat ansamblu estetic în cadrul căruia s-ar putea manifesta iubirea ideală şi atinge fericirea absolută, dacă perechea de îndrăgostiţi s-ar contopi, provocând o emoţie puternică de admiraţie şi încântare asupra cititorului.

Figurile sintactice şi de construcţie sunt prezente prin sintagmele alcătuite din ***repetiţii***, care au rolul de a intensifica sentimentul de dragoste ce s-ar putea împlini numai în mijlocul naturii ocrotitoare: „singuri-singurei", „rânduri-rânduri", lăsând loc speranţei meditative.

Figurile semantice excelează în poezie prin varietate şi sugestie. Metafora „Iar în păr înfiorate/ Or să-ţi cadă flori de tei" sugerează emoţia puternică a celor doi îndrăgostiţi, la care participă afectiv florile „înfiorate". ***Personificările*** au rolul de a accentua participarea emoţională

a naturii umanizate la trăirea sentimentului de iubire, fiind în deplină armonie cu cei doi îndrăgostiţi: „îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuratice izvoare/ Blânda batere de vânt", „... armonia/ Codrului bătut de gânduri". ***Epitetele cromatice*** compun imaginea iubitei, care are „fruntea albă", „părul galbăn" ilustrând concis dar sugestiv un portret fascinant, plin de gingăşie şi delicateţe al fetei, iar epitetul specific eminescian, „buze dulci", pecetluieşte prin sărut fericirea extatică a posibilei perechi de îndrăgostiţi.

Lirismul subiectiv se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale ale eului liric***, reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana I, singular/plural***: „să desprind", „să ridic", „vom fi", „vom visa", „-mi", „mei", „meu", „mele", „ne", „noastră", evidenţiind ***nota meditativă auctorială***. ***Adresarea directă*** accentuează ***subiectivismul*** poeziei prin ***verbe şi pronume la persoana a II-a singular***, „vino", „să alergi", „să cazi", „şede-vei", „s-o culci", „-ţi", „tale".

Prozodia. Versurile au măsura doinei populare, de 7-8 silabe. **Ritmul trohaic** şi **rima**, care este construită printr-o singură ***pereche*** în fiecare strofă, diminuează tonalitatea poeziei populare.

În concluzie, Eminescu sintetizează în poezia „Dorinţa" concepţia sa despre iubire, care poate fi o **poveste de dragoste ideală posibilă**, manifestată numai în mijlocul **naturii participative şi ocrotitoare**. Poezia „Dorinţa" este **un mic poem pastoral, o poveste de iubire posibilă doar prin intermediul visului de fericire deplină, o creaţie romantică.**

„FLOARE ALBASTRĂ"*

de Mihai Eminescu

(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **idilă**

◆ poezie romantică ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

- *tema: Iubirea* -

„«Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieţei mele.

În zadar râuri în soare
Grămădeşti-n a ta gândire
Şi câmpiile asire
Şi întunecata mare;

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare -
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!»

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! ea spuse adevărul;
Eu am râs, n-am zis nimica.

«Hai în codrul cu verdeaţă,
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreaţă.

Acolo-n ochi de pădure,
Lângă bolta cea senină
Şi sub trestia cea lină
Vom şedé în foi de mure.

Şi mi-i spune-atunci poveşti
Şi minciuni cu-a ta guriţă,
Eu pe-un fir de romaniţă
Voi cerca de mă iubeşti.

Şi de-a soarelui căldură,
Voi fi roşie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul,
Să-ţi astup cu dânsul gura.

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o ştie,
Căci va fi sub pălărie -
Ş-apoi cine treabă are!

Când prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ţinea de subsuoară,
Te-oi ţinea de după gât.

Pe cărare-n bolţi de frunze,
Apucând spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse.

Şi sosind l-al porţii prag,
Vom vorbi-n întunecime;
Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?»

Înc-o gură - şi dispare...
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi dulce floare!

... ...

Şi te-ai dus, dulce minune,
Ş-a murit iubirea noastră -
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuşi este trist în lume!"

Poezia ***„Floare albastră"*** de **Mihai Eminescu (1850-1889)** fundamentează ***motivul poetic al „florii albastre"***, întâlnit la ***romanticii europeni*** pentru a ilustra sentimentul de dragoste sau chipul iubitei, precum şi tendinţa de proiectare a iubirii în infinit. Deşi nu s-a găsit nicăieri o însemnare făcută de Eminescu privind preluarea acestui motiv literar, **George Călinescu** susţine că este imposibil ca poetul român să nu fi avut cunoştinţă de existenţa acestuia în literatura germană, cu care a intrat în contact în timpul studiilor de la Viena şi Berlin.

Poezie romantică, „Floare albastră" face parte din **tema iubirii şi a naturii**, dar, spre deosebire de alte poezii erotice, această creaţie este înnobilată cu **profunde idei filozofice**, care vor ajunge la desăvârşire în poemul „Luceafărul".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific eminesciană, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă a iubirii, stare emoţională proprie potenţialului cuplu de îndrăgostiţi, care se profilează într-un viitor nedefinit, prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a cuvintelor şi fonemelor.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia ***„Floare albastră"*** este alcătuită din **patru secvenţe lirice**, **două** ilustrând ***monologul liric al iubitei***, iar celelalte ***două monologul lirico-filozofic al poetului***, îmbinând **lirismul subiectiv cu cel obiectiv**. **Incipitul** este o ***interogaţie retorică*** a iubitei, adresată bărbatului visător, „cufundat în stele" şi în „ceruri nalte".

Semnificaţia titlului. Motivul „florii albastre" se întâlneşte la romanticul german Novalis şi semnifică împlinirea iubirii ideale după moarte, într-o altă lume, cu speranţa realizării cuplului. În literatura italiană, în poezia lui Leopardi, motivul „florii albastre" sugerează puritatea iubirii şi candoarea iubitei. În ***romantismul eminescian, motivul „florii albastre"*** semnifică **aspiraţia spre iubirea ideală posibilă**, proiectată în viitor, dar şi **imposibilitatea împlinirii cuplului**, idee îmbogăţită de poet cu ***accente filozofice profunde privind incompatibilitatea a două lumi diferite***, din care fac parte cei doi îndrăgostiţi. O altă interpretare pe care critica românească a dat-o acestui ***motiv literar*** este aceea a *„florii de nu-mă-uita"*, simbol al credinţei autohtone că iubirea împlinită rămâne mereu în amintirea, în mintea şi sufletul omului îndrăgostit.

Tema romantică reflectă aspiraţia poetului spre ***iubirea ideală***, spre perfecţiune, care nu se poate împlini şi provoacă sinelui liric un

* Pentru paralelă literară între două poezii, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

scepticism amar exprimat în ultimul vers al poeziei: „Totuşi este trist în lume". **Ideea poetică** exprimă ***tristeţea şi nefericirea omului de geniu*** pentru neputinţa de a atinge absolutul iubirii, pentru imposibilitatea împlinirii cuplului erotic.

●**Prima secvenţă poetică** (primele trei strofe) exprimă **monologul iubitei**, iar **incipitul** situează iubitul într-o lume superioară, o lume metafizică printr-o ***adresare directă***, el fiind din nou „cufundat în stele/ Şi în nori şi-n ceruri nalte", semnificând un **portret al omului de geniu**. El meditează asupra unor idei superioare, semnificate prin câteva ***metafore*** ce simbolizează cultura, cunoaşterea, istoria- „câmpiile Asire"-, măreţia, tainele -"piramidele-nvechite"- şi geneza Universului, „întunecata mare". Iubita îl cheamă în lumea reală, îndemnându-l să abandoneze idealurile metafizice, oferindu-i în schimb fericirea terestră: „Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!". ***Ghilimelele*** care delimitează primele trei strofe evidenţiază ***vorbirea directă***, textul citat aparţine iubitei şi este reprodus pentru a creiona ***portretul spiritual al omului de geniu***. **Lirismul subiectiv** din această secvenţă atestă prezenţa eului liric prin ***adresarea directă*** a fetei, care ar dori ca iubitul să aparţină lumii obişnuite şi să-şi găsească fericirea alături de ea. ***Mărcile lexico-gramaticale*** sunt reprezentate de ***sintagma declarativă*** „sufletul vieţei mele", ***vocativul „iubite"*** şi de ***verbele şi pronumele la persoana a II-a singular***: „ai cufundat", „ai uita", „grămădeşti", „nu căta", „te", „ta".

●**Secvenţa a doua** *(strofa a patra)* ilustrează ***monologul liric al eului poetic,*** în care se accentuează superioritatea preocupărilor şi a gândirii sale, prevestind finalul poeziei. Iubita este „mititică" şi, deşi poetul recunoaşte că „ea spuse adevărul", se distinge o uşoară ironie privind neputinţa lui de a fi fericit cu iubirea banală, atitudine exprimată cu superioritatea omului de geniu: „Eu am râs, n-am zis nimica". **Lirismul** este **subiectiv**, reprezentat de ***mărcile lexico-gramaticale ale verbelor şi pronumelor de persoana I***: „am râs", „n-am zis", „eu", „-mi".

●**Următoarea secvenţă poetică**, (strofele 5-12) ***monologul liric al fetei***, începe printr-**o chemare** a iubitului în mijlocul naturii, ale cărei ***motive romantice*** specifice liricii eminesciene -codrul, izvorul, văile, stâncile, prăpăstiile- sunt în armonie desăvârşită cu stările îndrăgostiţilor: „-Hai în codrul cu verdeaţă,/ Und-izvoare plâng în vale,/ Stânca stă să se prăvale/ În prăpastia măreaţă." ***Natura umanizată*** vibrează emoţional împreună cu cei doi tineri, ipostază accentuată prin ***personificarea*** izvoarelor care „plâng în vale".

Jocul dragostei este prezent şi în această poezie, gesturile tandre, şoaptele, declaraţiile erotice, chemările iubirii optimiste având chiar o notă

de veselie. Toate acestea, împreună cu sărutul care consfinţeşte dragostea, se constituie într-un adevărat **ritual erotic**: „Şi mi-i spune-atunci poveşti/ Şi minciuni cu-a ta guriţă,/ Eu pe-un fir de romaniţă/ Voi cerca de mă iubeşti.[...]// Ne-om da sărutări pe cale/ Dulci ca florile ascunse". De remarcat este faptul că iubita îşi face un **scurt autoportret**, din care reies fiorul şi emoţia întâlnirii prin ***epitete cromatice***: „Voi fi roşie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul".

Ideea izolării cuplului de îndrăgostiţi de restul lumii, dorinţa de intimitate a îndrăgostiţilor, întâlnită frecvent şi în alte poezii erotice, este accentuată printr-un ton poznaş: „De mi-i da o sărutare/ Nime-n lume n-a s-o ştie,/ Căci va fi sub pălărie"; „Grija noastră n-aib-o nime,/ Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?". **Arta iubirii** este descrisă de fată prin gesturi duioase, mângâietoare, ademenitoare: „Mi-i ţinea de subsuoară,/ Te-oi ţinea de după gât"; „Ne-om da sărutări pe cale".

●**A patra secvenţă poetică** *(ultimele două strofe)* constituie ***monologul liric al sinelui poetic***, încărcat de profunde idei filozofice. Uimirea eului liric pentru frumuseţea şi perfecţiunea fetei este sugerată de o ***propoziţie exclamativă***: „Ca un stâlp eu stam în lună!", iar ***superlativul*** „Ce frumoasă, ce nebună" sugerează miracolul pe care îl trăise, în vis, îndrăgostitul pentru iubita ideală.

Punctele de suspensie aflate înaintea ultimei strofe îndeamnă la meditaţie privind împlinirea iubirii absolute, perfecte, ce nu poate fi realizată, idee exprimată în ultima strofă a poeziei:

„Şi te-ai dus, dulce minune,
Şi-a murit iubirea noastră -
Floare-albastră! floare-albastră...
Totuşi este trist în lume!"

Moartea iubirii sugerează ***neputinţa împlinirii cuplului***, întrucât cei doi îndrăgostiţi aparţin unor lumi diferite: ea este o femeie obişnuită, care se mulţumeşte cu iubirea telurică, iar el întruchipează omul de geniu, care aspiră către absolutul sentimentului, către fericirea ideală. În penultimul vers, ***repetiţia motivului poetic*** cu valoare de simbol al iubirii absolute, „floare albastră", semnifică tânguirea, tristeţea şi nefericirea poetului pentru imposibilitatea de a-şi împlini idealul, constituind în poezie ***un laitmotiv (element de recurenţă)***.

Ultimul vers, *„Totuşi este trist în lume!"*, a stârnit numeroase controverse, polemica purtându-se în jurul lui „totuşi" sau „totul", întrucât manuscrisul poeziei s-a pierdut. Cel care decide corectitudinea formei este Perpessicius, editorul operelor eminesciene complete, care argumentează faptul că acest ***„totuşi"*** este specific simţirii poetului care, chiar dacă este

melancolic şi sceptic, în creaţiile sale lasă mereu o rază de speranţă pentru viitor, prin proiectarea sentimentului într-un cândva, într-un timp nedefinit. Eminescu nu ar fi putut, de asemenea, să fie atât de categoric, de ferm cu o afirmaţie pentru întreaga lume şi să exprime cu atâta precizie tristeţea omenirii, prin adverbul cu sens definitiv, „totul", având în vedere şi faptul că aspiraţia spre iubirea absolută este o trăsătură definitorie şi proprie numai omului de geniu.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susţinută de ***verbele*** aflate la ***timpul prezent***, care profilează ***permanentizarea*** atitudinii de înălţare spirituală a geniului către gravele probleme ale Universului, condiţie ce tinde ***să se eternizeze***: „grămădeşti în a ta gândire", „nu căta în depărtare". **Registrul stilistic, tipic romantismului,** este ***popular***, prin formele ***verbale la viitor***, -"vom şedé", „mi-i spune", „mi-i ţinea", „oi desface", „mi-i da", „om da", „n-a s-o ştie", „oi ţinea"-, care amplasează povestea de dragoste într-un cadru rustic şi sugerează optimismul eului liric privind posibila împlinire a iubirii absolute, într-un cândva nedefinit, ca un vis de fericire ce urmează să se manifeste într-un viitor imaginar. ***Expresiile populare***: „de nu m-ai uita încalte", „Nime-n lume n-a s-o ştie", „n-aib-o nime", „cui ce-i pasă" accentuează ***idila pastorală*** şi sugestia sentimentului de dragoste dintre un flăcău şi o fată de la ţară: „Pe cărare-n bolţi de frunze/ Apucând spre sat în vale".

Sugestia textului liric este ilustrată prin ***figurile semantice*** reprezentate ***de epitete cromatice,*** „de-aur părul", „albastra, dulce floare", şi ***metaforice***: „mititica", „bolta cea senină", „trestia cea lină", „prăpastia măreaţă". ***Epitetul „dulce"*** defineşte ***ambiguitatea stilistică***, bazată pe echivocul lexical rezultat din interpretarea semantică diferită a acestui cuvânt, care surprinde prin inedit, în ***comparaţia***: „dulci ca florile ascunse" sau ***metaforele*** „dulce minune", „dulce floare", sugerând profunzimea iubirii, năzuinţa neostoită a geniului de a atinge fericirea absolută. În aceeaşi notă de ***ambiguitate*** se înscrie şi expresia încărcată de ironie „dulce netezindu-mi părul", care exprimă uşorul dispreţ pe care geniul îl manifestă faţă de gestul penibil al fetei, sugerând superficialitatea acesteia.

Prozodia. Ritmul este ***trohaic***, ***măsura*** de 7-8 silabe, iar ***rima îmbrăţişată***, uneori ***asonantă*** „căldură/gura"; „frunze/ascunse".

În poezia ***„Floare albastră"***, **Eminescu** îmbină ambele tipuri de lirism. **Lirismul subiectiv** se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate **de *verbele şi pronumele la persoana I singular şi plural,*** care susţin *prezenţa eului liric* în discursul poetic: „am râs", „n-am zis", „stam", „ne-om da", „eu", „-mi", „noastră". ***Adresarea directă a iubitei*** accentuează ***subiectivismul*** poeziei, manifestat cu predilecţie în secvenţa

ritualului erotic, prin ***vocativul*** „iubite", prin ***verbe şi pronume la persoana a II-a singular***: „hai", „mi-i spune", „a ta", „iubeşti", „mi-i ţinea", „te", „ta". Detaşarea contemplativă a eului liric se distinge prin **lirismul obiectiv** ale cărui ***mărci lexico-gramaticale*** sunt ***verbe şi pronume la persoana a III-a***: „zise", „spuse", „stă", „dispare", „a murit", „este trist" etc.

Înscrisă în **romantism**, ***„Floare albastră"*** este nu numai o **poezie de dragoste**, ci şi **o meditaţie** cu ecouri asupra aspiraţiei către absolut în iubire, întrucât **Eminescu** suprapune peste **tema erotică tema timpului**, care este motivul fundamental al întregii sale creaţii romantice.

„ODĂ (în metru antic)"

de Mihai Eminescu
(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **artă poetică romantică** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

„Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată;
Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei nălţam visători la steaua
Singurătăţii

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce...
Pân-în fund băui voluptatea morţii
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!"

Poezie a maturităţii artistice depline, a împlinirii perfecţiunii clasice „în metru antic", „Oda" lui Mihai Eminescu a fost publicată în **decembrie 1884**, după ce parcursese un lung proces de gestaţie de aproape zece ani, timp în care poetul a conceput unsprezece variante succesive. O primă versiune în metru antic este „Oda pentru Napoleon", devenită în altă variantă „Odă în metru antic", păstrând acelaşi ***motiv poetic*** al măririi, ca simbol al originii geniului, al prorocirii. În versiunile următoare, se accentuează atitudinea lirică şi se conturează stări tipic eminesciene: voluptatea durerii, sentimentul prefacerii vieţii în vis, poezia devenind o elegie de iubire. Magnificul vers, socotit a fi cel mai impresionant vers scris vreodată în limba română, „Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată", apare abia în a şaptea versiune a „Odei". De la prima variantă până la forma definitivă, poezia îşi schimbă tonalitatea de odă într-una de elegie erotică, păstrând numai „cadrul de proporţii titaniene" (**D.Popovici**) şi structura metrică a odei antice; ca formă, poezia se modifică de la 13 strofe la 5 strofe, câte are creaţia definitivă (finalizată, probabil, în 1882-1883).

În studiul ***„Eminescu şi clasicismul greco-latin"***, **D.Murărăşu** vorbea despre „ucenicia la şcoala antică" pe care poetul a făcut-o prin traduceri şi exerciţii de versificaţie îmbogăţită cu propria experienţă sufletească, devenind astfel „un desăvârşit asimilator al tehnicii maestrului şi odată cu originalitatea spirituală a lui Eminescu triumfă în limba noastră şi arta antică în una din formele cele mai pure".

Titlul „Odă (în metru antic)" defineşte specia literară cu adânci rădăcini în lirica antichităţii, cum de altfel precizează şi paranteza şi care exprimă o atitudine de admiraţie faţă de natură, patrie sau de preamărire a unor fapte eroice. „Oda" eminesciană relevă ***antiteza*** dintre sensul cuvântului şi chinurile mistuitoare ale eului liric, provocate de revelaţia asupra celor două esenţe existenţiale: iubirea şi moartea, viziune filozofică materializată cu ***elemente romantice*** în ***substanţă clasică***.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific eminesciană, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă a iubirii şi a morţii prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a cuvintelor şi fonemelor.

Tema poeziei este ***filozofică***, de ***factură romantică***, ilustrând atitudinea superioară a eului poetic privind cunoaşterea şi mai ales autocunoaşterea, prin opoziţia dintre atitudinea contemplativă a trecutului şi prezentul mistuitor, construind imaginea sinelui liric, „acel eu care a aflat că «este în noi ceva mai adânc decât noi înşine», aşadar eul care şi-a găsit sinele" (Constantin Noica). În poezie se manifestă, prin urmare, **lirismul subiectiv.**

Strofa întâi. Incipitul -„Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată"- este, cu siguranţă, cel mai profund gând poetic din literatura noastră, sintetizând un întreg **sistem filozofic**, prin care eul liric dezvăluie trecutul ca timp relativ („să-nvăţ") al tinereţii sale, perioadă când se credea „pururi tânăr", asemenea Cosmosului. ***Atitudinea contemplativă*** a sinelui poetic se manifestă prin starea de visare, prin evadarea din realitatea concretă şi izolarea de restul lumii, într-o solitudine ideală ce defineşte unicitatea geniului: „Ochii mei nălţam visători la steaua/ Singurătăţii." ***Verbele*** din prima strofă, aflate la ***imperfect*** -„nu credeam", „nălţam"-, proiectează acţiunea ***conjunctivului*** „să-nvăţ" într-un **trecut relativ** în care eul liric se imagina veşnic şi aparţinând cosmosului, stare dionisiacă (extatică) întreruptă cu brutalitate de ***infinitivul*** „a muri" cu **valoare atemporală şi esenţă semantică**, definind un fenomen continuu, implacabil pentru om.

Strofa a doua exprimă, printr-un ***oximoron*** şi cu accente de ***elegie romantică***, suferinţa ***„dureros de dulce"*** a eului poetic, provocată de apariţia surprinzătoare a ***iubirii mistuitoare***, „deodată tu răsărişi în cale-mi", care-i trezeşte pentru prima oară „voluptatea morţii/ Nendurătoare". Situarea iubirii pe aceeaşi treaptă existenţială cu moartea sugerează accederea în abisurile cunoaşterii absolute, prin voluptatea suferinţei care învăluie deopotrivă starea afectivă şi destinul necruţător al condiţiei de muritor.

Strofa a treia exprimă ***patima devoratoare*** a eului liric pentru femeie, deşi mitologia antică oferă exemple de chinuri fizice la care sunt supuşi eroii legendari, Nessus şi Hercul, din pricina intrigii unei femei. Legenda din mitologia greacă povesteşte cum Hercules, incitat de soţia sa, Deianira, împotriva centaurului Nessus, îl ucide cu o săgeată otrăvită. Cu ultimele puteri, Nessus o sfătuieşte pe Deianira să-şi îmbrace soţul într-o cămaşă muiată în sângele lui, care se dovedeşte înveninat şi inflamabil, astfel că Hercules moare în chinuri cumplite. Încercând să-şi scoată cămaşa de pe trup, o smulge odată cu carnea, suferinţa morţii fiind cumplită. ***Romantic***, sufletul eului liric este mistuit de patima erotică, pe care o simte chinuitoare până în străfundurile sensibilităţii, focul ce-l arde nu poate fi stins „cu toate/ Apele mării".

Strofa a patra. Pierzând singurătatea, s-a pierdut pe sine, confesiunea atinge momentul culminant al suferinţei, combustia (arderea) erotică fiind la apogeul pătimirii în care poetul agonizează: „De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...". Simbolul păsării Phoenix presupune ***speranţa recâştigării unei vieţi purificatoare prin ardere, adică prin iubire mistuitoare***, eul liric întrebându-se dacă ar fi posibilă o renaştere a sinelui, asemănătoare cu

aceea a miticei păsări: „Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?„.

Ultima strofă depăşeşte forma elegiei, accentele filozofice ale rugăciunii de reintegrare a fiinţei, „Vino iar în sân, nepăsare tristă;" aduc aminte omului de trecerea în nefiinţă. ***Condiţia regăsirii propriei identităţi***, atât de zdruncinată prin asaltul iubirii şi percepţia morţii, se înscrie în zona cunoaşterii şi autocunoaşterii, prin redescoperirea atitudinii apolinice (echilibrate) iniţiale: „Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!". Viaţa e o cale pentru ***cunoaşterea de sine şi o permanentă învăţare a morţii***, existenţa umană fiind condiţionată de ideea că „Moare numai cel ce se ştie pe sine", cum dezvăluie versul lui **Nichita Stănescu**, în poezia ***„A unsprezecea elegie"***.

Poezia „Odă (în metru antic)" sintetizează filozofic marile probleme ale existenţei umane: **cunoaşterea şi autocunoaşterea, dragostea, moartea, relaţia cu Universul**, ciclul vieţii fiind incomplet fără **trăirea mistuitoare a iubirii, ca unică şi inevitabilă cale de cunoaştere şi mai ales de autocunoaştere.**

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Mihai Eminescu creează, în poezia „Odă (în metru antic)", un limbaj artistic expresiv nu prin podoabe stilistice, ci prin valorificarea metaforică a limbii la nivel morfologic şi sintactic. ***Verbele*** din prima strofă, aflate la ***imperfect*** -„nu credeam", „'nălţam"-, proiectează acţiunea ***conjunctivului*** „să-nvăţ" într-un trecut relativ în care eul liric se simţea contopit cu Cosmosul, stare întreruptă cu brutalitate de infinitivul „a muri" cu valoare atemporală, definind un fenomen continuu, ce pândeşte omul.

Trăirea clocotitoare şi mistuitoare a sentimentului de iubire este de dată recentă, bruscă, surprinzătoare, fapt sugerat de ***perfectul simplu al verbelor*** „răsărişi", „băui„ şi de ***repetarea pronumelui personal de persoana a II-a singular***, „tu", care sugerează apariţia femeii în viaţa eului liric: „Când deodată tu răsărişi în cale-mi,/ Suferinţă tu, dureros de dulce...". ***Expresivitatea stilistică*** a strofei sporeşte emoţia artistică a poeziei prin cele două ***construcţii oximoronice*** - „dureros de dulce" şi „voluptatea morţii" -, precum şi prin adresarea directă, ca marcă a **lirismului subiectiv** manifestat în toată poezia.

O inedită şi surprinzătoare ***sugestie stilistică*** accentuează mistuitoarea combustie erotică, iar ***simetria ideatică*** se manifestă în strofele a treia şi a patra: primele două versuri din fiecare strofă exprimă ***suferinţa***, iar al treilea cuprinde ***o afirmaţie*** -„Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării"- şi, respectiv, ***o interogaţie retorică***: „Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?". Eminescu valorifică aici

moartea eroilor mitici, Hercules şi Nessus, pentru a sugera chinurile mistuitoare ale iubirii, cu intenţia de a transmite cititorului o experienţă sacră. În textul poetic se disting ***relaţiile de simetrie,*** prin dispunerea armonioasă a ***conjuncţiei*** „când" la începutul fiecărui vers al strofei a treia, având ***rol eufonic*** şi ***accent ideatic.***

Ca ***elemente de compoziţie, relaţiile de simetrie sintactică*** de la începutul versurilor, „De-al meu propriu vis" şi „Pe-al meu propriu rug", amplifică torturanta combustie interioară, remarcabile în acest sens fiind şi ***cuvintele din câmpul semantic*** al termenului metaforic ***„foc"***: „ard", „a-l stinge", „mă topesc", „flăcări".

În ultima strofă ***verbele*** se află la ***imperativ*** -„vino", „redă-mă"-, sugerând aspiraţia omului de geniu spre redobândirea identităţii sinelui, spre o posibilă refacere a unităţii întregului „eu", pierdut în tinereţe prin apariţia tulburătoare a iubirii şi pentru care este necesară o „nepăsare tristă".

În ultimele două strofe se remarcă ***adjectivele pronominale antepuse*** - „al meu vis", „al meu rug". Versurile finale ale fiecărei strofe se disting fie printr-***un singur cuvânt***, fie printr-o ***sintagmă***, scrise cu majusculă, ce sintetizează ideatic viziunea eminesciană privind condiţia omului în lume: „Singurătăţii", „nendurătoare", „Apele mării", „Pasărea Phoenix", „Mie redă-mă!".

Lirismul subiectiv se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale ale eului liric***, reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana I singular***: „credeam", „să-nvăţ", „nălţam", „băui", „ard", „nu pot", „mă vaiet", „mă topesc", „mei", „meu", „pe mine", „mie", evidenţiind ***nota meditativă auctorială***. ***Adresarea directă*** accentuează ***subiectivismul*** poeziei prin ***verbul la persoana a II-a singular***, „răsărişi", prin ***repetiţia*** pronumelui la persoana a II-a singular, „tu", sugerând intimitatea eului liric cu sentimentul iubirii, „dureros de dulce".

„Oda" eminesciană este înrudită cu poezia lui Horaţiu prin metrică şi cu marile texte literare ale culturii universale prin absenţa rimei şi prin maxima concentrare a profundelor idei filozofice exprimate.

„LUCEAFĂRUL"

de Mihai Eminescu
(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **poem filozofic** ◆ poem romantic ◆ poem epico-liric

- tema: Iubirea -

Dragostea lui **Mihai Eminescu (15 ianuarie 1850 - 15 iunie 1889)** pentru folclorul național a fost profundă și constantă, poetul simțindu-și rădăcinile spirituale adânc înfipte în sufletul neamului românesc, fiind fascinat de creațiile populare, culegând doine, legende și basme care l-au inspirat și i-au influențat întreaga creație. Basmele culese au fost prelucrate și versificate, uneori modificate atât în conținut, cât și în semnificații, adaptându-le crezului său artistic.

Poemul „Luceafărul" are ca sursă principală de inspirație **basmul popular românesc „Fata în grădina de aur"**, cules de germanul Richard Kunisch într-o peregrinare a sa prin Oltenia. Eminescu îl versifică și îl îmbogățește cu profunde idei filozofice, mărturisind fascinația pentru problematica geniului nefericit, capabil să să depășească limita cunoașterii perceptibile și să se înalțe în sferele superioare ale metafizicii: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul Künisch povestește legenda «Luceafărului». Aceasta este povestea [...], iar ***înțelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."***

Lectura poemului „Luceafărul" s-a făcut la „Junimea", înainte de apariția lui în Almanahul Societății Academice Social-Literare „România Jună" din Viena, în **aprilie 1883**. În luna august a aceluiași an, poemul a fost reprodus în revista „Convorbiri literare" și în revista „Familia", iar la sfârșitul anului a apărut în prima și singura ediție antumă de ***„Poezii"*** eminesciene, îngrijită de **Titu Maiorescu**.

O ***altă interpretare*** a poemului „Luceafărul" aparține lui Tudor Vianu, care consideră că toate personajele sunt **„măști lirice"** ale poetului, adică eul liric s-a imaginat pe sine în mai multe ipostaze: aceea de **geniu** - întruchipat de Luceafăr și Hyperion -, de **bărbat îndrăgostit** - simbolizat de Cătălin -, de **forță universală** - în ipostaza impersonală a Demiurgului.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poemul „Luceafărul" are ***392 de versuri***, structurate în ***98 de catrene***, fiind dominat de existența a ***două planuri***: unul **universal-cosmic** și altul **uman-terestru**, care converg unul către celălalt și se interferează uneori în cele ***patru tablouri***, gândite ca entități distincte. Pe parcursul întregului poem sunt evidențiate **ipostazele omului de geniu în raport cu ipostazele ideii de femeie**.

Compoziția poemului este ***simetrică, tablourile întâi și patru îmbină planul universal-cosmic și cel uman-terestru, tabloul al doilea este dominat de planul uman-terestru, iar al treilea de planul universal-cosmic.***

În ceea ce privește **ipostazele („măștile") geniului**, în tabloul întâi omul superior este simbolizat de **Luceafăr**, ca astru aparținând planului cosmic, în al doilea este numai **aspirație spirituală** pentru Cătălina, în al treilea este întruchipat de **Hyperion**, iar în ultimul este omul superior sugerat de **Luceafăr/ Hyperion**, ca simbol al lumii superioare, detașat de pragmatismul și efemeritatea oamenilor obișnuiți, muritori. **Ipostazele feminine** sunt ilustrate de **unicitatea fetei de împărat**, în tabloul întâi, de Cătălina, **femeia pământeană**, care are identitate și nume, în cel de al doilea, în tabloul al treilea ideea de femeie este simbolizată de **aspirația geniului către iubirea ideală**, iar în ultimul ea devine o **muritoare oarecare**, o anonimă, un „chip de lut".

■**Tabloul întâi** este o ***poveste fantastică de dragoste***, deoarece se manifestă între ***două ființe aparținând unor lumi diferite***, cea ***terestră și cea cosmică*** și tocmai de aceea este o **iubire imposibilă. Incipitul** este o ***formulă inițială de basm***, atestând astfel filonul folcloric al poemului: *„A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată,/* Din rude mari împărătești/ O prea frumoasă fată." ***Epitetul*** care definește frumusețea neasemuită a fetei, ce provenea „din rude mari împărătești", este un, fiind cunoscut faptul că Eminescu avea o grijă deosebită în alegerea cuvintelor cu mare forță de expresie, de aceea, până să se hotărască asupra acestuia, el a încercat mai multe metafore: ghiocel, vlăstărel, grangure, pasăre, giuvaer, cănăraș, dalie ... de fată.

Unicitatea fetei de împărat este accentuată prin ***superlativul popular*** , „prea frumoasă" și prin ***comparațiile*** care o apropie de spiritualitatea superioară a geniului:„Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele,/ *Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele."*

Fereastra, ca spațiu de comunicare între planul ***terestru și cel cosmic***, este o ***metaforă*** ce sugerează cele două lumi, a fetei și a luceafărului: „Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă." Între cei doi se aprinde flacăra iubirii, intâlnirea având loc în ***oglindă*** (ca spațiu de reflexie) și prin

intermediul visului: „Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă,/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă."

Chemarea Luceafărului de către fată este patetică, încărcată de dorinţă şi de forţă magică, strofa fiind construită ca o ***formulă cu puteri supranaturale***: „Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă şi în gând/ Şi viaţa-mi luminează!".

Luceafărul se întrupează mai întâi sub ***chipul angelic*** al „unui tânăr voievod", ca ***fiu al cerului şi al mării*** -„Iar cerul este tatăl meu/ Şi mumă-mea e marea". Luceafărul o cheamă pe fată în lumea lui, oferindu-i statutul de stăpână a întinderilor de ape: „O, vin'! odorul meu nespus,/ Şi lumea ta o lasă!/ Eu sunt luceafărul de sus,/ Iar tu să-mi fii mireasă". Fata îl refuză, simţindu-l „străin la vorbă şi la port", aparţinând unei lumi necunoscute ei, de care se teme: „Ochiul tău mă-ngheaţă". ***Antitezele*** demonstrează ideea că cei doi îndrăgostiţi aparţin unor **entităţi diametral opuse**, una fiind ***veşnicia şi*** cealaltă, ***iminenţa morţii***: „Căci eu sunt vie, tu eşti mort". Fata îşi mărturiseşte neputinţa de a accede spre cunoaştere, sesizând imposibilitatea formării cuplului: „Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată;".

Ca în ***basmele populare***, după trei zile şi trei nopţi, fata îşi aminteşte de Luceafăr ***în somn (mitul oniric)*** şi îi adresează aceeaşi chemare încărcată de dorinţe. Astrul vine în odaia fetei sub ***înfăţişare demonică***, un „mândru chip"[5], ***născut din soare şi din noapte*** şi-i oferă lumea lui, cosmosul, pe cerurile căruia ea va fi cea mai strălucitoare stea. Fata îl refuză şi de această dată, deşi frumuseţea lui o impresionează puternic: „- O, eşti frumos, cum numa-n vis/ Un demon se arată/ Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată". ***Metamorfozele*** Luceafărului în cele două întrupări, de ***înger şi demon***, ilustrează **mitul „Zburătorului"**, preluat de Eminescu din mitologia populară autohtonă.

Ideea ***apartenenţei geniului la nemurire*** ca şi ***statutul de muritoare al fetei*** sunt exprimate prin ***antiteza*** dintre eternitate şi efemeritate: „- Dar cum ai vrea să mă cobor?/ Au nu-nţelegi tu oare,/ Cum că eu sunt nemuritor,/ Şi tu eşti muritoare?". Fata însă nu-i înţelege aspiraţiile -„Deşi vorbeşti pe înţeles/ Eu nu te pot pricepe"-, de aceea îi cere să devină el muritor, să coboare în lumea ei: „Tu te coboară pe pământ,/ Fii muritor ca mine."

Puterea de sacrificiu în numele împlinirii iubirii ideale este proprie exclusiv **geniului**, viziune ***romantică*** exprimată prin intensitatea sentimentului de iubire, prin renunţarea la nemurire: „Da, mă voi naşte din păcat/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege." ***Superlativul popular absolut*** folosit în versul „Cât te iubesc de tare"

sugerează pasiunea erotică a omului superior şi dorinţa lui de cunoaştere a lumii pământene. Luceafărul pleacă spre Demiurg pentru a-i cere dezlegarea de nemurire, „S-a rupt din locul lui de sus/ Pierind mai multe zile."

Tabloul al doilea este **o idilă pastorală** între ***două fiinţe aparţinând aceleiaşi lumi***. Cadrul naturii este dominat de ***spaţiul uman-terestru***, **fata *se individualizează prin nume***, Cătălina, şi ***prin înfăţişare***, iar **Luceafărul** este doar ***aspiraţie spirituală, ideal***.

Tabloul începe prin prezentarea lui Cătălin, „viclean copil de casă", care o urmăreşte „pânditor" pe Cătălina şi căruia Eminescu îi face un scurt portret într-un ton ironic: „îndrăzneţ cu ochii", cu „obrăjei ca doi bujori". Numele celor doi, Cătălin şi Cătălina, este asemănător, deoarece ei sunt **exponenţii individuali ai aceleiaşi speţe omeneşti**, ambii sunt **pământeni.** Dragostea lor e comparabilă cu aceea dintre ***un flăcău şi o fată de la ţară***, o ***idilă pastorală*** argumentată şi prin limbaj şi prin gesturi: „- Dar ce vrei, mări, Cătălin/ Ia dut' de-ţi vezi de treabă". Luceafărul este în acest tablou doar sugerat, ca aspiraţie spirituală, ca dorinţă erotică ideală: „O, de luceafărul din cer/ M-a prins un dor de moarte."

Ritualul iubirii se învaţă ca un joc, având **gesturi tandre, mângâietoare**: „-Dacă nu ştii, ţi-aş arăta/ Din bob în bob amorul [...] Şi ochii tăi nemişcători/ Sub ochii mei rămâie.../ [...], Când faţa mea se pleacă-n jos,/ În sus rămâi cu faţa,/ [...] Când sărutându-te mă-nclin,/ Tu iarăşi mă sărută".

Ideea compatibilităţii celor două lumi este exprimată în ***limbaj popular***, cât se poate de obişnuit: „Şi guraliv şi de nimic/ Te-ai potrivi cu mine...". Superioritatea geniului, în ipostaza Luceafărului, este conştientizată de Cătălina, prin exprimarea propriei neputinţe de a pătrunde în lumea ideilor înalte: „În veci îl voi iubi şi-n veci/ Va rămânea departe...".

Tabloul al treilea, numit şi **„drumul cunoaşterii"**, este dominat de **planul universal-cosmic**, **Luceafărul** este ***Hyperion*** (hyper eon - pe deasupra mergătorul), iar **fata** este motivaţia călătoriei, ***simbolul iubirii ideale***.

Călătoria lui Hyperion spre Demiurg în spaţiul intergalactic simbolizează un **drum al cunoaşterii** şi totodată motivaţia ***meditaţiei*** pe care Eminescu o face asupra **condiţiei omului de geniu** în raport cu oamenii obişnuiţi, dar şi cu idealul spre care aspiră acesta, prin ***lirica măştilor***. Hyperion îi cere Demiurgului dezlegarea de nemurire, pentru a putea descifra **taina fericirii, prin împlinirea iubirii absolute**, ideal pentru care este capabil de **sacrificiul suprem**: „Reia-mi al nemuririi

nimb/ Şi focul din privire,/ Şi pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire...". Demiurgul îi respinge dorinţa dezvăluindu-i dispreţul pentru statutul de **muritor al omului obişnuit**, care nu-şi poate determina propriul destin, ci se bazează numai pe noroc, în ***antiteză*** cu **omul de geniu**, capabil de a împlini idealuri înalte, care-l fac nemuritor, dar şi neînţeles în societate: „Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/Şi nu cunoaştem moarte."

Ideea dualităţii ciclice, aceea că ***existenţa*** umană este alcătuită din ***viaţă şi moarte***, este unul dintre argumentele Demiurgului în a-l convinge pe Hyperion să renunţe la dorinţa de a deveni muritor - „Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte" şi respinge cu fermitate solicitarea lui Hyperion, „moartea nu se poate...", exprimându-şi **profundul dispreţ** pentru această lume superficială, meschină, dominată de egoism şi care nu merită sacrificiul omului de geniu: „Şi pentru cine vrei să mori?/ Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Şi vezi ce te aşteaptă".

■**Tabloul al IV-lea** îmbină, ca şi primul, **planul universal-cosmic cu cel uman-terestru**, dând poemului **o simetrie perfectă**. Geniul redevine **astru**, iar **fata** îşi pierde unicitatea, numele, frumuseţea, înfăţişarea, ipostaza femeii în acest tablou fiind aceea de **muritoare** oarecare, de **„chip de lut"**.

Întorcându-se „în locul lui menit pe cer", Luceafărul priveşte pe pământ şi vede „doi tineri singuri", într-un dezlănţuit joc al dragostei: „- O, lasă-mi capul meu pe sân,/ Iubito, să se culce/ Sub raza ochiului senin/ Şi negrăit de dulce;". Fata, „îmbătată de amor", adresează Luceafărului o chemare modificată, formula nu mai este magică şi accentuează ideea că **omul obişnuit este supus sorţii, întâmplării, norocului,** fiind incapabil de a se înălţa la iubirea absolută, ideal care nu-i este accesibil: „- Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru şi în gând,/ Norocu-mi luminează!".

Eliberat de patima iubirii, Luceafărul se detaşează de lumea strâmtă, meschină, superficială şi „nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul", exprimându-şi **desconsiderarea** faţă de incapacitatea acestei lumi de a-şi depăşi limitele, de a se ridica spre o viziune a ideilor superioare: „-Ce-ţi pasă ţie, chip de lut/ Dac-oi fi eu sau altul?"

Finalul poemului este o **sentinţă în sens justiţiar**, în care ***antiteza*** dintre ***pronumele personal de persoana I singular***, „eu" şi ***a II-a plural,*** „vostru" semnifică esenţa **conflictului dintre etern şi efemer**, subliniind **menirea creatoare a geniului** eliberat de patima iubirii, de amăgitoarele chemări ale fericirii pământeşti, care este trecătoare şi lipsită de profunzimea sentimentului:

„Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece, -
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece."

Atitudinea Luceafărului din finalul poemului nu exprimă o resemnare, ci o **atitudine rece, raţională,** o **detaşare superioară specifică geniului,** care nu mai permite un dialog între cei doi, deoarece ei aparţin unor lumi incompatibile, având concepţii diferite despre iubire.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului epico-liric se defineşte prin complexitatea procedeelor artistice, prin ineditul şi varietatea stilului. ***Folosirea puţinelor adjective*** (89 în tot poemul) este particularizată prin frecvenţa aceloraşi ***epitete***: mândru, frumos, mare, blând, dulce, viu sau prin formarea unora noi, cu ***prefixul ne***: nemărginit, nemuritor, nespus, negrăit, nemişcător etc. ***Comparaţiile*** sunt originale şi ***descriptive***- „era una la părinţi// Cum e Fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele", „Părea un fulger ne-ntrerupt", „E un adânc asemene/ Uitării celei oarbe". ***Exprimarea gnomică, aforistică*** este marcată prin folosirea unor ***maxime, sentinţe, precepte morale***: „Dar piară oamenii cu toţi/ S-ar naşte iarăşi oameni"; „Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte", iar **puritatea limbajului** se caracterizează prin multitudinea ***cuvintelor de origine latină*** (din cele 1908 cuvinte ale poemului, 1688 sunt de origine latină) şi prin prezenţa unor ***neologisme***: demon, himeric, haos, ideal, sferă.

Din perspectivă **romantică**, se remarcă ***antiteza*** dintre condiţia geniului şi statutul de muritor, accentuând valenţa filozofică a poemului: „- Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte/ Noi nu avem nici timp, nici loc/ Şi nu cunoaştem moarte". ***Paralelismul sintactic (relaţii de simetrie)*** se defineşte prin prezenţa ***interjecţiei „O"*** la începutul strofelor, dorinţa erotică a ***măştilor lirice*** provocând un intens efect emoţional: „O, vin'! odorul meu nespus// O, dulce-al nopţii mele domn// O, eşti frumos cum numa-n vis// O, vin', în părul tău bălai// O, de luceafărul din cer// O, cere-mi, Doamne orice preţ// O, lasă-mi capul meu pe sân".

Filonul folcloric şi romantic al poemului este atestat de ***cuvintele şi expresiile populare,*** care dau un farmec aparte limbajului artistic eminescian, prin ***oralitatea*** exprimării: „Îi cade dragă fata", „De dorul lui şi inima/ Şi sufletu-i se împle", „În orişicare sară", „Ei, Cătălin, acu-i acu/ Ca să-ţi încerci norocul", „Ea, îmbătată de amor", „Ia du-t' de-ţi vezi de treabă" etc.

Expresivitatea discursului lirico-epic se defineşte prin **timpurile verbelor**, ***prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) fiind armonios îmbinat cu ***perfectul***

compus, semnificând, pe de o parte, faptul că acţiunile nu se raportează la un timp anume, un prezent atemporal, iar pe de altă parte relevă finalizarea acestora, într-un timp îndepărtat.

Fiind un **poem epico-liric,** „Luceafărul" contopeşte, în mod firesc, **ambele tipuri de lirism**. **Lirismul subiectiv** atestă prezenţa măştilor poetice în textul liric şi se concretizează prin numeroasele ***mărci lexico-gramaticale*** ale ***verbelor şi pronumelor la persoana I***, precum şi prin ***adresarea directă,*** ale cărei ***mărci lexico-gramaticale*** sunt ***verbele şi pronumele la persoana a II-a***: „venii", „să urmez", „privesc", „aş vrea", „eu", „mea", „meu" etc., „cobori", „eşti", „vorbeşti", „fugi", „nu te mânia", „tu", „ta", „tine", „-ţi" etc. Marcă a lirismului subiectiv este şi ***vocativul substantivelor***: „luceafăr blând", „odorul meu nespus", „Cătălin", „iubito", „chip de lut".

Detaşarea contemplativă a sinelui poetic defineşte **lirismul obiectiv** prin multitudinea ***mărcilor lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana a III-a***: „aşteaptă", „se revarsă", „venea", „ajunge", „trăieşte", „ea", „el" etc.

Prozodia inedită se particularizează prin complexitate: catrene cu versuri de câte 7-8 silabe, **ritmul iambic împletit cu cel amfibrahic** şi alternanţa dintre **rima masculină şi cea feminină.**

Poemul „Luceafărul" este cea mai înaltă expresie a poeziei româneşti, deoarece reuneşte „aproape toate motivele, toate ideile fundamentale, toate categoriile lirice şi toate mijloacele lui Eminescu, poemul fiind într-un fel şi **testamentul lui poetic**, acela care lămureşte posterităţii chipul în care şi-a conceput propriul destin". (**Tudor Vianu**)

Integrala operei lui Mihai Eminescu atestă, într-adevăr, valoarea incontestabilă a celui „mai mare geniu român, [...] unul dintre oamenii cei mai culţi, un adevărat om universal. [...] Poemul lui Eminescu, «Luceafărul» - Steaua dimineţii -, considerat de critici una din cele mai frumoase creaţii din poezia europeană a secolului al XIX-lea, prezintă drama eternă a geniului care atinge nemurirea, dar niciodată nu poate cunoaşte norocul terestru; «acţiunea» acestui poem se desfăşoară într-un cadru cosmic, parte într-un castel legendar românesc. Este scris într-un minunat ritm popular, dar imposibil de imitat". **(Mircea Eliade)**

MIHAI EMINESCU

(15 ianuarie 1850 - 15 iunie 1889)

ROMANTISMUL LIRICII EMINESCIENE*

Mihai Eminescu (15 ianuarie 1850 - 15 iunie 1889) deschide cu „numele lui magic [...] toate porţile spiritului" (**Constantin Noica**), întrucât substanţa creaţiei stă sub semnul eternităţii prin ancorarea sa spirituală atât la tradiţiile simţirii româneşti, cât şi la esenţele culturii europene, poetul formându-se „la şcoala lui Homer, Shakespeare precum şi la aceea a clasicului folclor românesc". Mihai Eminescu a realizat o **operă monumentală a tradiţiilor populare şi culte naţionale, „depăşindu-le prin geniul şi munca sa"** (**Zoe Dumitrescu-Buşulenga**). Titu Maiorescu, entuziasmat de inegalabila creaţie eminesciană, prorocea faptul că literatura secolului 20 va debuta sub auspiciile **„geniului său"**, deoarece poetul îl uimise prin vasta sa cultură naţională şi universală, prin memoria sa impresionantă, numindu-l „om al timpului modern".

Cunoscător al culturii şi filozofiei orientale indiene, ale căror scrieri le-a citit în original, învăţând pentru aceasta singur sanscrita, dar şi **al culturii şi filozofiei europene moderne**, Eminescu este „însăşi structura omului universal" (Mircea Eliade), „un poet cu aripi universale" (Rosa Del Conte), opera impresionantă fiind un adevărat ***act de identitate universală a neamului românesc***,fapt care l-a determinat pe Tudor Vianu să afirme că „românii îi deleagă lui Eminescu sarcina de a-i reprezenta în faţa lumii întregi".

Dimensiunea romantică a liricii eminesciene se defineşte prin temele specifice inspirate din ***istoria*** neamului şi ***frumuseţile patriei***, precum şi prin ***viziunea iubirii idealizate*** ori prin adoptarea şi exteriorizarea ***filozofiei romantice***.

Eminescu s-a format spiritual în **cultul istoriei naţionale**, al dragostei neasemuite pentru neamul românesc, studiindu-i cu pasiune trecutul de glorie, ţinând conferinţe despre „Geniul naţional" şi „Patria română", considerând că „vertebrele naţionalităţii sunt istoria şi limba", iar „elementul moral şi estetic al culturii îşi are izvorul său principal în literatura naţională".

In spirit romantic, **mitul ancestral românesc** domină permanent mintea şi sufletul poetului, folclorul fiind în creaţia sa cel mai important

* Pentru paralelă literară între două opere/ curente literare, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *Prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

izvor de inspirație, el afirmând cu admirație că „o adevărată literatură trainică" nu se poate întemeia decât pe „graiul viu al poporului nostru, pe tradiția, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui". Poezia eminesciană păstrează **teme și motive populare**, adăugându-i noi structuri epice (***„Călin nebunul"***) sau le prelucrează înnobilând creația cu idei filozofice (***„Revedere", „Ce te legeni", „Luceafărul"***).

Natura eminesciană recompune sugestiv și simbolistic **spațiul mioritic românesc** ilustrat de codru și mare (***„Mai am un singur dor"***), satul în amurg (***„Sara pe deal"***), lacul, crângul, teiul, salcâmul (***„Revedere", „Dorința", „Lacul", „Luceafărul"***).

Mihai Eminescu, ultimul mare romantic european, se înscrie în acest curent al exprimării sentimentelor de dragoste în mijlocul naturii, **tema iubirii și a naturii fiind tema romantică fundamentală a liricii sale**. La Eminescu ***natura are două ipostaze, una terestră și una cosmică, interferate în mod armonios***, în cadrul căreia îndrăgostiții oficiază un adevărat **ritual al iubirii**, „natura adesea – dacă nu primează - e pe același plan cu dragostea" (G.Ibrăileanu).

Tema filozofică fundamentală a liricii eminesciene este **condiția nefericită a omului de geniu** într-o societate meschină, superficială, incapabilă să-i înțeleagă aspirațiile spre absolut, idee preluată de la filozoful romantic german Arthur Schopenhauer (1788-1860). Concepția că viața omului este o sursă permanentă pentru deziluzii și de suferințe provoacă scepticism și pesimism, stări ce au influențat întreaga creație eminesciană.

„Mânuirea perfectă a limbii materne" a făcut din Mihai Eminescu un adevărat **întemeietor al limbajului poetic** prin varietatea mijloacelor expresive, prin sensibilitatea reflexivă, prin viziunea inovatoare și profundă asupra lumii și, în același timp, precursor recunoscut ca atare al celor mai mari poeți ai secolului: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Nichita Stănescu. Limbajul eminescian este surprinzător și inegalabil prin **valorificarea lexicului popular, a formelor cu iz arhaic în construcții poetice noi**, ce a uimit prin sintagme și imagini inedite, prin armonie și plasticitate stilistică: „Clopotul vechi împle cu glasul lui sara" (***„Sara pe deal"***), „Dar ce frumoasă se făcu/ Și mândră arz-o focul" (***„Luceafărul"***). **Introducerea unor plurale neobișnuite** nu numai pentru vremea aceea, ci și pentru poezia modernă, unele ieșite din uz ori inovații personale făcute în spiritul limbii vechi dau originalitate și farmec creației eminesciene: „furtune", „grădine", „aripe", „pasuri", „lunge", „adânce".

Acordurile inedite între substantive și adjectivele lor („umezi morminte", „pustie gânduri"), **formele inversate ale verbelor** („suna-vei", „șede-vei", spune-ți-voi"), precum și **sintaxa afectivă**

realizată prin accentuarea anumitor cuvinte puse în ordine ideatică („semnelor vremii profet", „cu de-argint aripe albe") dau poeziei eminesciene substanță, expresivitate și ritm, creând stări emoționale de o cutremurătoare profunzime.

Ceea ce i-a impresionat în mod deosebit chiar pe contemporanii lui Mihai Eminescu a fost crearea de către poet a unor **rime surprinzătoare** realizate în modalități foarte diferite de la cuvinte banale („încalte/ ceruri-nalte") la inedita potrivire a substantivului cu verbul însoțit de pronume cu formă neaccentuată („gândul/ luminându-l", „recunoască-l/ dascăl") până la a rima substantive comune cu cele proprii, adică așa-zisele **rime culte** („oaspe/ Istaspe", „de-atunci încolo/ Apollo").

Mihai Eminescu alternează mijloacele de exprimare printr-o „expresie intelectualizată" (T.Vianu) de reverberație culturală sau filozofică, izvorâte dintr-un puternic simț superior al echilibrului lingvistic: „Și în sine împăcată stăpânea eterna pace", „Ei doar au stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte". Alteori, poetul surprinde prin virtuozități verbale, printr-o intelectualizare superioară a ideilor: „La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă", „Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns".

Ceea ce a rezultat din acordarea instrumentului lingvistic este **cuvântul eminescian** încărcat de sensibilitate, ce izbutește să creeze o limbă românească și un univers acustic de o vibrație inconfundabilă.

Definit ca **„romantic întârziat"** sau cum însuși se caracteriza în poezia ***„Eu nu cred nici în Iehova"*** („Nu mă-ntoarceți nici cu clasici,/ Nici cu stil curat și antic,/ Toate-mi sunt deopotrivă,/ Eu rămân ce-am fost: romantic"), Mihai Eminescu stă alături de cei mai mari romantici europeni: Novalis, Heine, Byron, Goethe, fiindu-i specifică **ilustrarea condiției nefericite a geniului într-o lume superficială, meschină, neputincioasă să înțeleagă aspirațiile sale superioare**.

Victor Hugo, teoreticianul romantismului european, l-a influențat pe Eminescu în exprimarea **motivului prăbușirilor de lumi**, deși poetul român nu se rezumă la o manieră descriptivă exterioară, ci îi conferă o infinită forță sugestivă care întrece toate antecedentele romantice: „Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă... / Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,/ Căci e vis al neființei universul cel himeric...".

Există însă multe laturi în care Eminescu **depășește radical romantismul** și devine unul dintre exponenții cei mai vii ai ultimei jumătăți din veacul trecut. Privit în expresia sa exemplară, poetul romantic se transpune integral într-o zonă ideală, fie ea mitul, ca la Holderlin, fie visul, ca la Novalis, fie fantezia utopistă, ca la Shelley, fie aventura

spirituală a lui Byron ori, dimpotrivă, armonia liniştii interioare a lui Lamartine.

Numeroasele mărturii ale poetului demonstrează **admiraţia şi respectul faţă de limba română, considerând-o atotputernică peste spiritualitatea românească: „Nu noi suntem stăpânii limbii, ci limba e stăpâna noastră"**. Valoarea naţiunii române constă mai ales în bogăţia şi forţa expresivă a limbii române, care este, în viziunea poetului, „o împărătească bogată căreia multe popoare i-au plătit dare în metal pur pe când ea pare a nu da nimănui nimic [...]. A o dezbrăca de averile pe care, economică şi chibzuită le-a adunat în mii de ani, însemnează a o face din împărătească, cerşetoare". De altfel, el se autodefineşte ca fiind „sorbit din popor" şi predestinat de a putea trezi la viaţă spiritualitatea românească autentică, din care şi el s-a născut: **„nu ne-am trezit noi – s-au trezit secolii din urma noastră şi ne-au scuturat din somn"**.

Mihai Eminescu a pătruns în conştiinţa naţională prin domeniul cultural-artistic şi se manifestă sub forma **influenţelor în literatura începutului de secol**, aşa cum prezisese Titu Maiorescu. Sub impactul liricii eminesciene, numeroşi poeţi scriu sau încearcă să scrie ca Eminescu, ori, dimpotrivă, se străduiesc să iasă de sub această influenţă acaparatoare. Ecourile creaţiei eminesciene se concretizează uneori prin preluarea unor texte din poezii şi înglobarea lor în alte texte, fie cu alte forme, fie cu alte intenţii decât cele din poezia originară, în mod diferit de la un poet la altul. Această **intertextualitate** se manifestă în poezia de după Eminescu prin inversarea în textul propriu a unui vers sau a unui fragment de vers eminescian, dar şi prin parafrazarea şi prelucrarea unor stanţe bine cunoscute ori prin transferul subtil al unei imagini sau al unui simbol, manieră lirică ce a inovat un „curent" spiritual numit ***eminescianism***.
„Fiind foarte român, Eminescu e universal. Asta o ştie oricine citeşte: cu părere de rău că lacătul limbilor nu poate să fie descuiat cu cheile străine".
(**Tudor Arghezi**)

REALISMUL

Realismul este o concepţie filozofică din Evul Mediu, opusă idealismului, iar în sens literar, denumeşte oglindirea realităţii aşa cum este, fără a deforma sensurile sau situaţiile. Termenul „realism" a fost folosit pentru prima oară în anul 1798 de către Friederich Schiller, scriitor german.

Manifestarea curentului literar, realismul, s-a produs însă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacţie împotriva romantismului. Scriitorul realist observă omul în mediul său natural, social şi istoric, portretul şi descrierea întemeindu-se pe reflecţie morală şi analiză psihologică.

În literatură, **realismul este specific prozei şi dramaturgiei** şi nu se poate vorbi, în niciun caz, despre realism în poezie. Romanul este specia epică în care realismul s-a reflectat cu deosebire, deşi se poate afirma că atât schiţa cât şi nuvela s-au bucurat de apreciere din partea scriitorilor dornici să oglindească în opere realitatea, „adevărul de viaţă". Prin **viziunea obiectivă** asupra lumii, asupra aspectelor morale şi sociale de la periferia societăţii, considerate până atunci vulgare şi neinteresante, scriitorii realişti au reuşit să demonstreze că viaţa omului simplu poate fi „la fel de dramatică şi de complexă ca şi lumea eroică a clasicismului sau lumea personajelor excepţionale a romantismului" (**Gh.Crăciun**).

Scriitorii reprezentativi din literatura română sunt: **Nicolae Filimon, I.L.Caragiale, Ion Creangă, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Marin Preda ş.a.**

În literatura universală, marii scriitori realişti sunt: Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski etc.

TRĂSĂTURILE REALISMULUI:

- ***perspectiva narativă obiectivă şi naratorul omniscient*** conferă veridicitate operei;
- ***interesul pentru problematica socială*** reflectă, cu predilecţie, realitatea contemporană;
- creează ***iluzia de realitate***, prin ilustrarea unor ***imagini verosimile ale societăţii***, în care banalul cotidian, aspectele traiului obişnuit sunt semnificative şi tipice;
- ***acţiunea*** se defineşte prin accentul pus pe ***fapte, întâmplări şi personaje luate din realitate, incipitul*** operei având rolul de a induce cititorului ***iluzia vieţii reale***

●***primează epicul***, în detrimentul analizei, dominând în operă povestirea ***coerentă*** a evenimentelor din viaţa personajelor şi profilarea relaţiilor dintre ele (relaţiile interumane);

●***naratorul este omniscient, omniprezent şi ubicuu,*** ştie ce gândesc, ce fac, ce simt sau ce intenţionează **personajele,** le trasează destinul, realizează ***perspectiva narativă de tip „demiurgic" (narator omnipotent)***, adică „se comportă ca un Dumnezeu", hotărând schimbări în planurile epice sau în viaţa eroilor (N.Manolescu);

●***naratorul este obiectiv (heterodiegetic)***; din punct de vedere gramatical şi semantic textele cu narator heterodiegetic se caracterizează prin ***povestirea faptelor la persoana a III-a***, prin ***secvenţa temporală lineară*** nealterată de intervenţii subiective, ca şi prin ***relatarea în stil indirect***. („Dicţionar de ştiinţe ale limbii", Ed.Nemira);

●***modalitatea narativă*** se remarcă prin absenţa mărcilor formale ale naratorului şi **focalizarea „dindărăt"** sau **focalizare zero**;

●***personajul realist*** este ***reprezentativ pentru o tipologie umană (un tip)*** şi se supune valorilor morale ale colectivităţii respective, care îl aprobă sau nu, dar nu-l modifică esenţial;

●predilecţia pentru ***tipuri de personaje statice***, construite sub formă de ***caractere şi arhetipuri***;

●personajul realist este strâns legat de ***mediul ambiant***, de ***mediul său de viaţă care-i motivează şi structura etică***, de aceea realismul se distinge prin realizarea unor ***„personaje tipice în situaţii tipice"***;

●***atitudinea auctorială*** reieşită din relaţia cu personajele profilează ***focalizarea zero şi viziunea „dindărăt"***, confirmă atotputernicia naratorului heterodiegetic;

●***compoziţional***, romanul realist se caracterizează prin ***construcţie echilibrată*** şi, de cele mai multe ori, ***sferică***, exemplificatoare fiind, din acest unghi, romanele lui Liviu Rebreanu;

●***precizia, detaliul, veridicitatea, transparenţa*** compun maniera ***stilistică*** a creaţiilor realiste, figurile de stil, atunci când apar, au rol caracterizator şi nu de înfrumuseţare a limbajului;

Naturalismul - variantă a realismului. În Franţa celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, Emile Zola a teoretizat o nouă variantă a realismului, numit **naturalism**. Curentul îşi propune să reflecte în operele literare realitatea sub toate aspectele sale, chiar dacă acestea sunt triviale sau dizgraţioase, cu o viziune de tip obiectiv, realismul căpătând astfel manifestări exacerbate. Concepţia lui Zola se fundamentează pe convingerea că **mediul social are o influenţă decisivă asupra psihicului**, omul fiind văzut ca rezultat al rasei, eredităţii şi fiziologicului, atribute

care-şi pun amprenta asupra caracterului. Prozatorii naturalişti au „pasiunea documentului", distingându-se adesea prin **pasiunea pentru vulgaritate sau patologic**, descrierea mediului social căpătând aspectul unor „anchete sociologice", în care se ţine seama de condiţiile concrete din viaţa personajelor, care au, în general, firi primitive, impulsive sau instinctive, devenind uneori „bestii umane". De altfel, în 1890, Emile Zola a scris un roman cu titlul „Bruta" („La Bête humaine"). În unele studii de teorie literară, naturalismul este numit **„verism"**, accentuând sensul de reflectare veridică a realităţii (verum, lat.=adevăr).

În concluzie, ***naturalismul*** este curentul literar care, investigând realitatea, se preocupă mai ales de *legile cauzale între fapte*, prezentând nu atât tipologii, cât *cazuri patologice*, pe care le analizează cu pricepere şi meticulozitate simptomatică şi în care primează factorul ereditar, hotărâtor în evoluţia destinului uman, la care se adaugă *manifestările naturii*, aflate *în deplină concordanţă cu stările psihologice ale personajelor*, urmând îndeaproape *evoluţia bolii* acestora.

În literatura română, elemente naturaliste se întâlnesc în nuvelele lui **I.L.Caragiale** şi **Barbu Ştefănescu-Delavrancea**, în romanele lui **Liviu Rebreanu** etc.

„ÎN VREME DE RĂZBOI"

de Ion Luca Caragiale
(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **nuvelă realist-psihologică** ◆ nuvelă de factură naturalistă ◆ proză realistă

*Definiţie: **Nuvela** este specia genului epic în proză, cu **un singur fir narativ**, urmărind un **conflict unic, concentrat**; personajele nu sunt numeroase, fiind caracterizate succint, în funcţie de contribuţia lor la desfăşurarea acţiunii. Nuvela prezintă o **intrigă riguros construită, cu fapte verosimile**, accentul fiind pus mai mult pe **definirea personajului decât pe acţiune**, având o evidentă **tendinţă spre obiectivare a perspectivei narative**.*

*Nuvelele se clasifică în: **nuvele istorice, psihologice, fantastice, filozofice, anecdotice**. După curentele literare în care se înscriu ca formulă compoziţională, nuvelele sunt: renascentiste, romantice, realiste, naturaliste.*

Termenul „nuvelă" vine din franţuzescul „nouvelle" şi înseamnă „noutate, nuvelă".

Ion Luca Caragiale (1852-1912) este creatorul ***nuvelei realist-psihologice***, având şi puternice accente naturaliste. ***Construcţie epică riguroasă***, nuvela ***„În vreme de război"*** (apărută în revista „Gazeta săteanului" în 1898) are ***un singur plan narativ***, urmărind introspecţia psihologică a protagonistului, hangiul Stavrache, care suferă o prăbuşire interioară rapidă, de la obsesie la nebunie. Nuvela reliefează ***un conflict consolidat în plan psihologic şi o intrigă bine evidenţiată***, constând în prăbuşirea psihică şi lăcomia nestăpânită de îmbogăţire a protagonistului.

Perspectiva narativă se defineşte prin ***naratorul omniscient şi naraţiunea la persoana a III-a***, **perspectiva temporală *cronologică***, se fundamentează pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea **spaţială** reflectă atât un ***spaţiu real***, al hanului, cât şi unul ***imaginar închis***, al obsesiei ce chinuieşte conştiinţa personajului.

(Construcţia şi momentele subiectului)

Nuvela este structurată în ***trei capitole***, corespunzătoare desfăşurării evenimentelor în cursul acţiunii. ***Firul epic*** al nuvelei urmează linia unei compoziţii clasice şi conturează treptat *obsesia lui Stavrache şi evoluţia ei spre nebunie*. Caragiale compune astfel un destin tragic printr-o *riguroasă analiză psihologică*, sugerând în acelaşi timp o tară ereditară, genetică ce se manifestă în *structura psihică* a fraţilor Georgescu.

Titlul se caracterizează prin **ambiguitate**: în ***sens denotativ*** „în vreme de război" exprimă perioada istorică în care se derulează acţiunea, adică Războiul de Independenţă din 1877; în ***sens conotativ***, „războiul" defineşte ***conflictul interior*** al protagonistului care atinge paroxismul tensiunii psihologice, starea de nebunie instalându-se definitiv în mintea sa confuză.

Incipitul abrupt ilustrează soluţionarea jafurilor şi crimelor comise în tot ţinutul de o bandă de tâlhari, care, în sfârşit, fusese prinsă, anunţând astfel şi ***conflictul social (exterior)*** al nuvelei: „În sfârşit, ceata de tâlhari căzuse prinsă în capătul pădurii Dobrenilor".

Începutul nuvelei prezintă datele esenţiale ale celor două personaje, fraţii Iancu şi Stavrache Georgescu şi împrejurările care le determină destinele. Începutul nuvelei este construit sub forma unui ***„fapt divers"***, un eveniment cotidian de interes public: timp de doi ani, o ceată de tâlhari băgase în sperieţi pe locuitorii din „trei hotare", prin furturi, torturi şi omoruri, iar acum hoţii fuseseră prinşi de poteră în pădurea Dobrenilor. Căpetenia tainică a bandei, popa Iancu din Podeni, scăpase ca prin minune, fiind plecat cu treburi la târg. De teamă că tâlharii arestaţi îl vor demasca, popa se duce degrabă la „neica Stavrache, hangiul, frate-său mai mare", ca să-l înveţe ce să facă.

Cu han aşezat „în drum", Stavrache era „om cu dare de mână" şi fusese înfricoşat să nu-l calce hoţii, aşa că, de când îi prinseseră, „mare greutate i se luase de pe suflet". El este uimit când frate-său îi destăinuie, „ca la un duhovnic", că el era „capul bandei de tâlhari", că îşi înscenase jaful „ca să adoarmă bănuielile" şi că regreta amarnic, scuzându-se că „dracu-l împinsese". În acel moment sosesc la han, cu gălăgie mare, „vreo douăzeci de voluntari tineri", cu un ofiţer şi trei sergenţi care se duceau la război şi voiau să se odihnească până dimineaţă, când trebuia „s-apuce trenul militar". Lui Stavrache îi vine ideea să-l trimită şi pe frate-său, Iancu, voluntar pe front, îl rade şi îl tunde „muscăleşte", apoi acesta pleacă împreună cu militarii. În această secvenţă, ***stilul direct se îmbină cu stilul indirect liber***, îngăduind ***vocii auctoriale*** să interfereze cu gândurile ascunse ale protagonistului.

Despre popa Iancu nu se mai ştia nimic în Podeni, „parcă intrase-n pământ" şi oamenii au adus alt preot în sat, pentru că nu puteau să rămână „fără liturghie". Tocmai când se-ntorcea de la parastasul de nouă zile al mamei sale, Stavrache primeşte de la fratele lui o scrisoare, care fusese expediată înaintea luptelor de la Plevna şi din care află că Iancu fusese numit sergent şi decorat cu „Virtutea militară". ***Ironia*** lui Caragiale este acidă, descriind starea de spirit a hangiului, care verifică din nou data expedierii scrisorii pentru a se convinge că era trimisă înaintea bătăliei de la Plevna, în care, se ştia, muriseră foarte mulţi români. Stavrache se întreabă, în subconştient, dacă Iancu o fi scăpat cu viaţă ori ar îndrăzni să se mai întoarcă şi să-şi revendice averea, rămasă în administrarea sa: „...O veni?... n-o veni?...". Află că tâlharii nu-şi trădaseră căpetenia şi îşi exprimă disprețul faţă de oficialităţi în ***limbaj colocvial***: „Aoleu! ce mai judecători!...".

După un timp, Stavrache primeşte altă scrisoare, de data asta cu „slovă străină", prin care i se anunţă moartea fratelui său, „sublocotenentul Iancu Georgescu", răpus „de trei gloanţe inamice primite în pântece". Cel care scrisese înştiinţarea elogiază curajul şi vitejia eroului, care, zâmbind, „şi-a cântat singur popeşte foarte frumos: vecinica pomenire!". După ce „a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste", Stavrache face toate demersurile necesare pentru a moşteni averea fratelui mai mic şi intră oficial în posesia ei. ***Naratorul omniscient*** deapănă şirul întâmplărilor ***cu obiectivitate*** şi intervine cu paranteze sau scurte comentarii privind atitudinea şi comportamentul hangiului, prin ***stil indirect liber***.

Consultând un avocat în privinţa condiţiilor legale de păstrare a averii moştenite, hangiul află că popa este singurul care ar avea dreptul să-i ceară restituirea bunurilor, dar el „cine ştie unde s-o fi prăpădit". Deşi

ştia că Iancu murise pe front, pe Stavrache începe să-l chinuie gândul în legătură cu posibila întoarcere a fratelui său şi ***acţiunea*** nuvelei creşte în tensiune.

În cei cinci ani care trecuseră de la terminarea războiului, nimeni nu-l deranjase pe Stavrache, în afară de coşmarurile în care apărea Iancu, „să tulbure somnul fratelui său". ***O primă imagine în coşmarurile*** hangiului este întruchipată de apariţia fratelui în haine de ***ocnaş***, „stins de oboseală, bolnav", cu opincile sfâşiate, cu palmele, gleznele şi tălpile „pline de sânge", pentru că evadase din închisoare. Plin de ură, temându-se că-şi va pierde averea, Stavrache îl alungă fără milă, apoi se luptă cu ocnaşul, care-i zice scrâşnind din dinţi: ***„- Gândeai c-am murit, neică?"***. Hangiul şi-a adunat toate puterile atunci când „nebunul a voit să-l sugrume" şi l-a îmbrâncit afară. A doua zi, Stavrache s-a dus la biserică şi a făcut slujbă de sufletul mortului.

A doua apariţie de coşmar are loc într-o noapte, când, ***elementele naturaliste*** amplifică tensiunea interioară a protagonistului: o „ploaie rece de toamnă" legăna cu „mişcarea sunetelor" gândurile omului, care se roteau „tot mai domol". Auzind trâmbiţe, hangiul iese afară şi îl recunoaşte pe Iancu în ***căpitanul*** aflat în fruntea unui grup de militari, pe fratele mort. Râzând în hohote, fratele se repede asupra hangiului, care, speriat, „se-ndârjeşte şi-l strânge de gât", dar chipul militarului se luminează din ce în ce mai mult şi-l întreabă în timp ce dă comanda de plecare: ***„- Gândeai c-am murit, neică?"***. Dimineaţa, hangiul se duce tremurând la preotul din sat, rugându-l să facă o sfeştanie casei.

Vremea urâtă, ca ***element naturalist***, cu zloată, ploaie, zăpadă, „măzărică şi vânt vrăjmaş„ care s-a abătut peste sat şi a ţinut trei zile şi trei nopţi semnifică faptul că Stavrache îşi schimbase firea, devenise irascibil, suspicios, avea reacţii ciudate în relaţiile cu clienţii. ***Dialogul*** cu o fetiţă argumentează în plus tulburarea psihică şi agitaţia interioară a protagonistului: „Scrie-v-ar popa să vă scrie, de pârliţi! [...] De mici vă-nvăţaţi la furat, fire-aţi ai dracului!".

Scena ***întâlnirii reale*** dintre cei doi fraţi capătă valenţe tensionate în psihologia personajelor prin elementele naturaliste. Vremea era cumplită, viscolul urla şi Stavrache se miră că aude glasuri şi bătăi în uşa hanului. Doi oameni înfofoliţi din cauza viforului solicită găzduire pentru noapte, întrucât caii erau „prăpădiţi" iar ei îngheţaţi bocnă. Când Stavrache vine cu mâncarea, este uimit că unul dintre călători ştie cum îl cheamă şi rămâne înţepenit când îşi dă seama că cel culcat în pat este fratele său, Iancu. Ajuns la *capătul încordării psihice*, hangiul se clătină puternic, de parcă „tot viforul care urla în noaptea grozavă" ar fi năpădit dintr-odată

peste el, *„deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute şi apoi rămaseră mari, privind ţintă [...]; mâinile voiră să se ridice, dar căzură ţepene de-a lungul trupului"*. ***Replica*** lui Iancu, aproape la fel cu aceea din coşmarurile lui, ***„- Mă credeai mort, nu-i aşa?"***, constituie lovitura definitivă primită de ***mintea buimăcită şi confuză a lui Stavrache***, care confundă realitatea cu imaginile din coşmaruri. Iancu venise să-i ceară cincisprezece mii de lei, ca să acopere suma delapidată de el din fondurile regimentului, că altfel „trebuie să mă-mpuşc".

Cu o artă desăvârşită, ***naratorul omniscient analizează reacţiile, atitudinile şi comportamentul hangiului***: *„Drept orice răspuns, Stavrache se ridică în picioare foarte liniştit; se duse drept la icoane; făcu câteva cruci şi mătănii; apoi se sui în pat şi se trânti pe o ureche, strângându-şi genunchii în coate"*, începând să horcăie şi să geamă.

Dacă la început ***criza psihologică*** abia se înfiripă, ea ***se adânceşte evolutiv, sub imperiul obsesiilor***, ducând la o manifestare explozivă şi violentă premergătoare nebuniei, declanşând demenţa. Fratele îl atinse cu mâna, dar *„la acea uşoară atingere, un răcnet! - ca şi cum i-ar fi împlântat în rărunchi un junghi roşit în foc – şi omul adormit se ridică drept în picioare, cu chipul îngrozitor, cu părul vâlvoi, cu mâinile încleştate, cu gura plină de spumă roşcată"*. Răsturnând masa, lumânarea se stinge, rămânând aprinsă doar candela de la icoane. Brusc, Stavrache se năpusteşte asupra fratelui său, îl trânteşte la pământ şi începe să-l strângă de gât şi să-l muşte. Profitând de un moment de neatenţie, popa Iancu îşi scoate cureaua de la brâu şi leagă strâns picioarele hangiului dezlănţuit, apoi îi dă pumni în ceafă şi în furca pieptului, până când Stavrache se prăbuşeşte răgind. Camaradul aprinde o lumânare, dar, cum *„îi dete lumina în ochi, Stavrache începu să cânte popeşte"*. Istovit de încăierare, popa Iancu se uită la fratele lui mai mare care „cânta nainte, legănându-şi încet capul, pe mersul cântecului, când într-o parte când într-alta" şi se gândeşte că n-are noroc. Atmosfera este amplificată de ***elementele naturaliste***, deoarece afară, viscolul ajunsese „în culmea nebuniei", făcând să trosnească „zidurile hanului bătrân".

Finalul nuvelei este deschis şi prezintă un ***caz patologic tipic***, autorul reuşind să întocmească o adevărată fişă clinică, cu simptome fiziologice de natură medicală: „chipul îngrozit", „părul vâlvoi", „mâinile încleştate", „gura plină de o spumă roşcată", „scuipa şi râdea cu hohot", „începu să cânte popeşte".

O altă interpretare a nuvelei este ***varianta modernă a complexului lui Cain***, care se explică prin conflictul interior dintre dorinţa de a ucide şi

reprimarea acestei porniri în subconştientul protagonistului. Coşmarurile lui Stavrache ar putea fi cauzate de faptul că se simţea vinovat de moartea fratelui său, pe care-l trimisese pe front ca să nu fie arestat, deşi acest lucru nu s-ar fi întâmplat pentru că judecătorii nu reuşiseră să afle de la tâlhari cine fusese căpetenia lor.

Hangiul Stavrache Georgescu, **personajul principal**, este prezentat ***în mod direct*** încă din expoziţiune ca fiind un **bărbat respectat, cu un statut social bine consolidat** şi cu **un aer „foarte mulţumit"** pentru că afacerile îi mergeau bine. **Trăsăturile caracteriale** reies ***indirect*** din gândurile şi deciziile protagonistului care, ca **bun creştin**, are **cultul familiei** şi, **descurcăreţ din fire,** profită de faptul că soseşte la han un grup de voluntari ca să-l trimită pe fratele său cu ei, pe front. ***Procedeele de analiză psihologică*** pe care naratorul le utilizează cu măiestrie sunt variate şi eficiente pentru ilustrarea stărilor interioare ale protagonistului: ***monologul interior, dialogul, introspecţia conştiinţei şi a sufletului, observaţia atentă a naratorului, autoanaliza şi autointrospecţia, obsesia, coşmarul.*** Eroul principal, Stavrache, este dominat de ***starea conflictuală*** între ***aparenţă şi esenţă***, între ***îndoială şi certitudine***, definind natura psihică labilă, predispoziţia genetică pentru evoluţia spre demenţă.

Stilul. Nuvela are un caracter scenic, specific manierei literare a lui Caragiale, *dialogurile* au replici scurte, *gesturile* sunt descrise detaliat, completând fişa psihologică pe care o realizează autorul în această creaţie.

În concluzie, proza ***„În vreme de război"*** este o **nuvelă realist-psihologică de factură naturalistă**, Caragiale urmărind stările de conştiinţă şi de comportament ale eroului principal prin ***monologuri interioare*** sugestive, destinul dramatic având la bază vicii genetice, întrucât „incontestabil există o tară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer." (George Călinescu).

În „Arta prozatorilor români", Tudor Vianu evidenţiază relaţia **autor-narator-personaj**, atât de prezentă în proza lui I.L.Caragiale: „Pătrunzând în actualitatea sufletească a unora din personajele caragialiene, nu suntem obligaţi să ne reprezentăm pe autorul care o reflectă. Distanţele dintre acesta şi oamenii pe care-i zugrăveşte este suprimată, prin *fuziune simpatetică* (care provoacă stări sufleteşti tainice), încât viaţa interioară a acestora nu este «produsă». *Ideile şi sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor.* Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci *«vedem»* oarecum personajele gândind şi simţind."

„MOARA CU NOROC"*

de Ioan Slavici
(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **nuvelă realist-psihologică** ◆ proză realistă

- tema: Confruntări etice şi civice-

Definiţie: *Nuvela este specia genului epic în proză, cu **un singur fir narativ**, urmărind un **conflict unic, concentrat**; personajele nu sunt numeroase, fiind caracterizate succint, în funcţie de contribuţia lor la desfăşurarea acţiunii. Nuvela prezintă o **intrigă riguros construită, cu fapte verosimile**, accentul fiind pus mai mult pe **definirea personajului decât pe acţiune**, având o evidentă **tendinţă spre obiectivare a perspectivei narative**.*

*Nuvelele se clasifică în: **nuvele istorice, psihologice, fantastice, filozofice, anecdotice**. După curentele literare în care se înscriu ca formulă compoziţională, nuvelele sunt: renascentiste, romantice, realiste, naturaliste.*

Termenul „nuvelă" vine din franţuzescul „nouvelle" şi înseamnă „noutate, nuvelă".

Ioan Slavici (1848-1925), prozator ardelean, precursor al lui Liviu Rebreanu, este un **autor moralist, un fin psiholog, un creator de tipologii**. După cum el însuşi mărturiseşte, ca adept înflăcărat al lui Confucius, aplică în opera sa principalele **virtuţi morale** exprimate de acesta: *sinceritatea, demnitatea, buna-credinţă, francheţea, cinstea, iubirea de adevăr, chibzuinţa*, afirmând că filozoful chinez este „cel mai cu minte dintre toţi oamenii care le-au dat altora sfaturi". *(„Educaţia morală")* Ioan Slavici creează o operă bazată pe cunoaşterea sufletului omenesc, cu un puternic caracter moralizator, orice abatere de la principiile etice fiind ***grav sancţionată de autor***.

„Moara cu noroc" de Ioan Slavici este o ***nuvelă***, o ***specie epică în proză***, cu ***un singur fir narativ***, urmărind un ***conflict interior*** (***psihologic***) şi unul ***exterior*** (***social***), care-i conferă operei ***caracter psihologic***. ***Personajele puţine, conturate succint dar viguros***, *contribuie la* ***profilarea protagonistului***. Nuvela prezintă o ***intrigă riguros construită, cu fapte verosimile,*** accentul fiind pus mai mult pe ***definirea personajului decât pe acţiune***, cu evidentă ***tendinţă spre obiectivarea perspectivei narative şi detaşarea naratorului faţă de acţiune, prin naraţiunea la persoana a III-a.***

* Pentru paralelă literară între două opere/ curente literare, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *Prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

(Construcția și momentele subiectului)

Apărută în volumul de debut ***„Novele din popor"***, din **1881**, ***„Moara cu noroc"*** **de Ioan Slavici** este o **nuvelă realistă, de factură psihologică**. **Naratorul omniscient (heterodiegetic) și obiectiv,** prin ***narațiunea la persoana a III-a,*** apelează la cele mai variate mijloace artistice de ***analiză psihologică***: ***dialogul, introspecția conștiinței și a sufletului, autoanaliza și autointrospecția, monologul interior,*** care scot în evidență *zbuciumul* din ce în ce mai distructiv al protagonistului.

Relațiile temporale definesc un ***timp real,*** acțiunea desfășurându-se pe parcursul unui an de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începând în preajma zilei de Sf.Gheorghe (23 aprilie) și terminându-se de Paște. **Perspectiva spațială** este reprezentată, pe de o parte, de **un spațiu exterior, real**, hanul, aflat la o răscruce de drumuri pe unde treceau turme de porci spre și dinspre Ineu, iar pe de altă parte de **un spațiu interior, psihologic**, care reflectă **conflictul interior** al protagonistului, care-i determină destinul tragic.

Semnificația titlului. Despre moara părăsită și scoasă din uz, ***naratorul omniscient avizează cititorul*** că: „moara a încetat a mai măcina și s-a prefăcut în cârciumă și loc de adăpost pentru tot drumețul obosit și mai ales pentru acela pe care noaptea-l apucă pe drum". Arendașul zidise alături de moara părăsită o cârciumă, pe care Ghiță o închiriază pentru trei ani, cu scopul de a se pune pe picioare și să nu mai cârpească „cismele oamenilor". În *simbolistica mitologică* se interpretează faptul că acel loc devine prielnic pentru atragerea duhurilor necurate: „Sugestia locului diabolizat de moară părăsită" se manifestă prin destinul tragic al protagonistului, a cărui dorință onestă degenerează în lăcomie pentru bani, „își pierde măsura, apoi și sensul existențial, minte, fură, ucide și moare, cârciuma însăși mistuindu-se într-un incendiu".*(Doina Ruști - „Dicționar de teme și simboluri din literatura română").* ***Titlul ar putea semnifica, așadar, ideea că locul este blestemat și bântuit de duhuri rele, moara fiind „cu noroc" numai în sensul malefic al câștigului de mulți bani pe căi necinstite.***

Tema argumentează **structura realistă și psihologică** a nuvelei, prin consecințele nefaste ale lăcomiei pentru bani atunci când aceasta pune stăpânire pe om, controlându-i comportamentul și hotărându-i soarta. ***Conflictul psihologic*** este de ***natură etică*** și determină soarta personajelor în funcție de abaterile fiecăruia de la morala fundamentală a sufletului omenesc, între care lipsa de cumpătare și păstrarea măsurii în toate sunt esențiale. ***Conflictul social (exterior)*** ilustrează ***realitățile*** comunității ardelenești, reprezentate de neputința lui Ghiță de a-și schimba statutul social din cauza păienjenișului afacerilor ilicite, în care influența decisivă o are forța banului.

Expoziționea. **Incipitul** nuvelei îl constituie sfatul providențial rostit de bătrâna soacră a lui Ghiță, atunci când află despre intenția

ginerelui de a lua în arendă hanul „Moara cu noroc": ***„- Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit".*** Acesta poate fi considerat și un prolog al nuvelei. ***Simetria incipitului cu finalul*** este construită prin ***formula copertei,*** cuvintele bătrânei având semnificații în esența moralizatoare și psihologică a nuvelei.

Cizmar de meserie, Ghiță se săturase să cârpească „cismele oamenilor", mai ales că aceștia obișnuiau să umble „toată săptămâna în opinci ori desculți, iar dacă Dumineca e noroi, își duc cismele în mână până la biserică". De Sf.Gheorghe, Ghiță ia în arendă, pentru trei ani, hanul Moara cu noroc, unde se mută împreună cu soția, soacra și cei doi copii. Harnic și priceput, devine repede cunoscut de „drumeții mai umblați", iar afacerile mergeau bine. Ana era „tânără și frumoasă", „fragedă și subțirică", „sprintenă și mlădioasă" îl iubea pe bărbatul ei, „înalt și spătos", se înțelegeau bine și erau fericiți. Porcarii cu apucături primitive, fioroși la înfățișare, bandiții, stăpânii de turme sau hoții și ucigașii plătiți alcătuiesc lumea ce se perindă pe la Moara cu noroc.

Intriga începe odată cu apariția la han a lui Lică Sămădăul (sămădău=supraveghetor peste porcari-*n.n.*), un simbol al răului, despre care Ghiță știa că, deși „tot porcar și el", este „om cu stare, care poată să plătească grăsunii pierduți ori pe cei furați". De frica lui Lică „tremura toată lunca", deoarece era „om aspru și neîndurat", care cunoaște toate înfundăturile, pe toți oamenii buni, dar „mai ales pe cei răi". Porcar iscusit, el identifica „urechea grăsunului pripășit și în oala cu varză", dar era discret și tăcut în privința treburilor care nu-l priveau în mod direct.

Lică cere, cu autoritate, să afle cine e cârciumarul, căruia i se prezintă cu agresivitate: „- Eu sunt Lică, Sămădăul!... Multe se zic despre mine, și dintre multe, multe vor fi adevărate și multe scornite." El accentuează faptul că este periculos - „nimeni nu cutează să fure, ba să-l ferească Dumnezeu pe acela, pe care aș crede că-l pot bănui"- și îi pretinde lui Ghiță să-l informeze despre tot ce se întâmplă, „cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face". Cârciumarul este copleșit de gânduri negre, pentru că simte pericolul care-l pândește dacă se supune lui Lică, dar și riscul și mai mare dacă-l refuză.

Desfășurarea acțiunii. Conflictul psihologic se amplifică treptat, pe măsură ce Ghiță se implică în afacerile necinstite ale lui Lică. Speriat de atitudinea Sămădăului, Ghiță își cumpără două pistoale, își ia încă o slugă, pe Marți, „un ungur înalt ca un brad" și doi câței, pe care îi pune în lanț ca să se înrăiască. Ana vede că bărbatul ei este îngândurat, se înstrăinează de ea și de copii, se făcuse „mai de tot ursuz", se enerva din

nimic, „nu mai zâmbea ca mai 'nainte", iar ea se teme să-l întrebe ce are, deoarece el se mânia cu uşurinţă.

Ghiţă îşi dă seama că la Moara cu noroc „nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică", se gândeşte că ar fi fost bine „să n-aibă nevastă şi copii" şi să poată spune: „Prea puţin îmi pasă!". Lacom de bani, Ghiţă este gata „să-şi pună pe un an, doi, capul în primejdie", naratorul dezvăluind, ***prin stilul indirect liber şi prin monolog interior***, gândurile negre şi chinurile sufleteşti ale cârciumarului.

Sămădăul îl atrage pe Ghiţă în afacerile lui necurate, iar acesta, dominat de aviditatea pentru bani, se implică tot mai mult în acţiunile oneroase, speriat de ameninţarea porcarului: „îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc". Înfricoşată şi intuitivă, Ana îşi avertizează soţul că porcarul e „om rău şi primejdios", mai ales că îl vedea plătind mai mult decât consuma. Mijloacele de analiză psihologică pe care naratorul le foloseşte cu măiestrie sunt ***dialogul, introspecţia conştiinţei şi a sufletului realizate prin stilul indirect liber,*** evidenţiind *frământarea şi neliniştea interioară,* din ce în ce mai greu de suportat ale protagonistului.

Dezumanizarea lui Ghiţă se produce încet dar sigur, câteva întâmplări fiind decisive în prăbuşirea etică şi socială a protagonistului. Jefuirea arendaşului, care avusese loc într-o noapte când Lică rămăsese la han, apoi uciderea doamnei îmbrăcate în doliu şi a copilului, precum şi faptul că arendaşul îl recunoscuse pe Lică între hoţii mascaţi, iar femeia avusese mâinile legate cu biciul Sămădăului, îi determină pe jandarmi să-l suspecteze de comiterea acestor nelegiuiri. Altă dată, Lică are poftă să joace cu Ana şi Ghiţă o îndeamnă să accepte, că n-are „să-ţi ia ceva din frumuseţe". Dar când îşi vede nevasta îmbujorată de plăcerea jocului iar pe Lică strângând-o în braţe şi sărutând-o, Ghiţă „fierbea în el" ros de gelozie şi rănit în orgoliul de soţ.

La procesul de la Oradea-Mare, Ghiţă depune mărturie mincinoasă, jură „pe pâne şi pe sare" că „Lică a stat toată noaptea la cârciumă", ducând la sacrificarea lui Buză-Ruptă şi Săilă Boaru care au şi fost condamnaţi pe viaţă. După proces, Ghiţă se simte foarte vinovat pentru că jurase strâmb şi se lamentează, cu lacrimi în ochi: „Iartă-mă, Ano! [...] Iartă-mă cel puţin tu, căci eu n-am să mă iert cât voi trăi pe faţa pământului". Măcinat de remuşcări, Ghiţă îşi compătimeşte copiii, prin ***monolog interior şi se autocaracterizează***: „Sărmanilor mei copii, [...] voi nu mai aveţi, cum avuseseră părinţii voştri, un tată om cinstit. [...] Tatăl vostru e un **ticălos**". Slavici realizează o **analiză psihologică** profundă a lui Ghiţă, *frământările interioare, zbuciumul şi setea pentru bani* devin din ce în ce mai chinuitoare.

Lică îi relatează cum a înfăptuit primul omor din cauză că nu avea bani să cumpere nişte porci care-i fuseseră furaţi, cum a doua oară a ucis

„ca să mă mângâi de mustrările pentru cel dintâi", iar acum simte o adevărată plăcere la vederea sângelui. Îl avertizează pe Ghiţă că slăbiciunea pentru o singură femeie este dăunătoare bărbatului şi-l sfătuieşte să scape de temerile iubirii pentru Ana.

Singurul cu care cârciumarul ar fi îndrăznit să vorbească „mai pe faţă" este jandarmul Pintea, fost părtaş cu Lică în hoţiile de cai, dar aceştia se certaseră atât de rău, încât se urau de moarte şi jandarmul jurase că se va spânzura dacă împlineşte patruzeci de ani şi nu o să dovedească tâlhăriile lui Lică şi să-l aresteze. Simţindu-se umilit în orgoliul lui de bărbat, cârciumarul se gândeşte - a câta oară? - să-l ducă pe Sămădău la spânzurătoare şi se hotărăşte să-l demaşte, plănuind cu Pintea prinderea lui Lică în flagrant. Însă Ghiţă nu poate fi cinstit până la capăt şi, când Pintea îi dă în schimbul banilor însemnaţi bancnote bune, el nu spune că jumătate din sumă este a lui şi şi-o însuşeşte fără vreun regret. Ghiţă îşi găseşte - prin ***monolog interior*** - scuze pentru lăcomia care-l stăpâneşte: „Aşa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac, dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea!? Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat, că are cocoaşă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă".

În săptămâna Paştelui, bătrâna pleacă împreună cu nepoţii să petreacă sărbătorile la nişte rude din Ineu, iar Ana insistă să rămână cu bărbatul ei acasă, ceea ce-i dă prilejul lui Lică să insiste ca Ghiţă să-l lase singur cu ea, ca să-l vindece de slăbiciunea pe care o avea pentru o singură femeie: „- Are să-ţi vie greu acu odată, [...] de aici înainte eşti lecuit pe vecie. Tu vezi că ea mi se dă de bună voie: aşa sunt muierile".

Punctul culminant. Consolându-se ca un laş, „aşa mi-a fost rânduit", Ghiţă acceptă să plece şi se gândeşte că se va întoarce pe înserat cu Pintea şi-l vor prinde pe Sămădău cu banii însemnaţi asupra lui, reuşind astfel să-l ducă la spânzurătoare. Ana, dezamăgită de comportarea soţului ei, despre care spune că „nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti" şi crezând că n-o mai iubeşte, se aruncă în braţele lui Lică, după care îl roagă s-o ia cu el, întrucât îi era ruşine să mai dea ochii cu Ghiţă. Sămădăul o respinge cu indiferenţă şi-o sfătuieşte să se împace cu bărbatul ei.

Deznodământul. Pintea este puternic impresionat de faptul că Ghiţă îşi sacrificase nevasta pentru a-l prinde pe Lică: „Tare om eşti tu, Ghiţă [...]. Şi eu îl urăsc pe Lică; dar n-aş fi putut să-mi arunc o nevastă ca a ta drept momeală în cursa cu care vreau să-l prind". Cârciumarul se întoarce la han cu gândul să-şi încheie socotelile cu nevastă-sa, pe care o înjunghie, considerând că numai astfel îi scapă sufletul de păcatul trădării şi o izbăveşte: „Ana era întinsă la pământ şi cu pieptul plin de sânge cald, iară Ghiţă o ţinea sub genunchi şi apăsa cuţitul mai adânc spre inima ei".

Răuț își descarcă pistolul în ceafa lui Ghiță, care „căzu fără să mai poată afla cine l-a împușcat". Sămădăul dă ordine tovarășilor săi să găsească banii cârciumarului, apoi să dea foc hanului.

Lică încearcă să fugă, dar calul este obosit de atâta alergătură și nu reușește nici să treacă râul înot pentru că se umflase de la ploaie. Pintea îl zărește la lumina focului pus la han și strigă atât de tare „încât răsună toată valea". Auzindu-i glasul, Lică „își țintì ochii la un stejar uscat ce stetea la depărtare de vreo cincizeci de pași, scrâșni din dinți, apoi își încordă toate puterile și se repezi înainte". Pintea îl găsește „cu capul sfărâmat la tulpina stejarului" și, ca să nu afle nimeni că-i scăpase din nou, de data aceasta definitiv, îi împinge trupul în valurile râului.

Finalul nuvelei este reprezentat, ca și **incipitul**, de cuvintele bătrânei, care se întorsese și stătea cu băieții pe o piatră, plângând cu lacrimi amare soarta nemiloasă: ***„- Se vede c-au lăsat ferestrele deschise [...] Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost data".***

Personajele sunt realiste, ***reprezentative pentru o tipologie umană (un tip)*** și se supun valorilor morale ale colectivității respective, care le aprobă sau nu, dar nu le modifică esențial. ***Naratorul este omniscient, omniprezent și ubicuu,*** știe ce gândesc, ce fac, ce simt sau ce intenționează personajele, le hotărăște destinul, realizează ***perspectiva narativă de tip „demiurgic" (narator omnipotent)***, adesea prin ***relatarea în stil indirect***.

Ghiță este **personajul principal** al nuvelei și unul dintre cele mai reprezentative **personaje realiste** din literatura română, impunându-se **prin complexitate (personaj rotund), dar și putere de individualizare**, ilustrând consecințele distrugătoare pe care le are asupra omului ***setea de înavuțire și pierderea cumpătării, a măsurii, evoluând către o lăcomie nestăpânită pentru bani.***

Viața exterioară a lui Ghiță este subordonată și detașată de ***trăirea interioară***, de zbuciumul din mintea și sufletul său. Slavici dirijează destinul eroului prin ***mijloace psihologice profunde, sondând reacții, gânduri, trăiri***, în cele mai adânci zone ale conștiinței personajului, mai ales prin ***monologuri interioare***. ***Acțiunile, gesturile și atitudinea*** lui Ghiță scot, ***indirect,*** la iveală **incertitudinea, nesiguranța și indecizia** care-l domină, **teama și suspiciunea** instalate definitiv în sufletul său, de când intră în cârdășie cu Lică. ***Conflictul interior*** evoluează, lupta dându-se între **fondul cinstit** al lui Ghiță și **ispita îmbogățirii**. **Patima pentru bani îl dezumanizează** și Ghiță cade pradă unui ***destin previzibil*** și căruia nu i se poate opune, devenind ucigașul soției, iar împușcarea sa de către Răuț constituie pedeapsa binemeritată pentru lăcomia nestăpânită de înavuțire.

Ana, personaj secundar și realist, soția cizmarului Ghiță, împărtășește același destin tragic, pentru că încalcă virtuți morale

importante, cum sunt cinstea și loialitatea față de soțul ei, pe care îl înșală cu Lică, această schimbare a atitudinii făcând-o **personaj mobil**.

Lică Sămădăul este un **personaj realist și static, un spirit satanic și antagonist,** ce exercită asupra celorlalte personaje o dominație fascinantă. Prin ***caracterizare directă***, ***naratorul omniscient*** îl prezintă încă de la început ca pe un **stăpân absolut** peste oameni și locuri, **autoritar**, iar din ***relațiile lui cu celelalte personaje*** reies și alte trăsături ale personajului. Sinuciderea lui Lică este semnificativă pentru **forța interioară și nemăsuratul lui orgoliu**, care-i dau tăria extraordinară de a-și zdrobi capul de tulpina stejarului, ca să nu cadă viu în mâinile lui Pintea.

Personajele sunt puține, dar ***puternic conturate***, trăsăturile lor fiind evidențiate ***indirect*** de fapte, vorbe și gânduri care le determină comportamentul și destinul. Ioan Slavici își *pedepsește exemplar* toate personajele implicate în afaceri necinstite: ***arendașul*** este prădat și bătut încât abia se mai ține pe picioare; ***femeia tânără în negru***, bănuită a avea „slăbiciuni de aur și pietre scumpe", e asasinată prin sufocare; ***Buză-Ruptă și Săilă*** sunt condamnați și întemnițați; ***Lică*** se sinucide într-un mod violent; ***Ghiță*** este pedepsit de două ori: întrucât devine criminalul Anei și este împușcat în ceafă de Răuț. Pentru că se asociase afacerilor necinstite ale lui Lică din lăcomie pentru bani, Moara cu noroc se mistuie într-un incendiu care distruge și transformă totul în scrum, ca semn că *locul trebuia purificat*, curățat de relele ce se înrădăcinaseră acolo. Fatidice sunt și cuvintele bătrânei din finalul nuvelei: „așa le-a fost data". „Sancționarea drastică a protagoniștilor e pe măsura faptelor săvârșite, lor lipsindu-le stăpânirea de sine, simțul măsurii și cumpătul" (Pompiliu Marcea).

Limbajul artistic. Opera lui Ioan Slavici are un profund ***caracter popular***, atât prin tematică, prin concepția morală, cât și prin dragostea lui pentru sufletul omenesc. El este un adevărat maestru în construirea ***dialogurilor și a monologurilor interioare***, prin care sondează sufletul omenesc, analizează reacțiile, trăirile interioare, gândurile personajelor. Deși a fost acuzat de folosirea excesivă a ***regionalismelor***, stilul lui Slavici are o **oralitate** asemănătoare cu aceea a lui Creangă, dând impresia de „spunere" a întâmplărilor în fața unui auditoriu, mai ales că și el intervine deseori în narațiune fie prin ***exclamații*** sau ***interogații retorice***, fie prin ***proverbe și zicători***.

În concluzie, limbajul artistic este original prin **vigoare, sobrietate, spontaneitate și oralitate**, Ioan Slavici fiind inițiatorul prozei realiste în literatura română și a nuvelei de analiză psihologică, solidă prin dragostea lui profundă pentru oameni: „În gândul meu rostul scrierii a fost întotdeauna îndrumarea spre o viețuire potrivită cu firea omenească" (**I. Slavici,** ***„Lumea prin care am trecut"***).

„MÂNIOASĂ"

de George Coşbuc

Perioada prelungiri ale romantismului şi clasicismului ◆ lirism subiectiv

- tema: Iubirea -

"Am să merg mai înspre seară
Prin dumbrăvi, ca mai demult,
În privighetori să-mi pară
Glasul Linei că-l ascult!
Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult!
Că-n zori Lina sta-n portiţă,
Sălta-n vânt a ei altiţă,
Vântul îi sălta-n cosiţă
Şi-i făcea floare-n obraz:
Eu mergeam la plug în laz,
Şi, când trec, Lina s-ascunde,
Nu-mi răspunde!
Şi-o întreb şi nu-mi răspunde!
Şi mă mir - ce i-am făcut!

Vreau de-aici să rump o floare!
Ochii unui înger scump
Au albastrul de cicoare,
Şi cicoare vreau să rump!
Mai ştiu eu ce-aş vrea să rump!
Că-n amiazi venind pe vale,
Întâlnii pe Lina-n cale:
Fragi i-am dat, ea mi-a zis: - «Na-le!
Ţi-am cerut eu ţie fragi?»
Ochii ei frumoşi şi dragi
Priveau tot spre poala rochii,
S-a pus Lina pe tăcut,
Şi vedeam că-i umblă ochii,
Umblă ochii
Ca la şerpi, îi umblă ochii,
Şi mă mir - ce i-am făcut!

Să-mi pun capul pentr-o Lină,
Să mă fac un om pribeag!
Ieşi din neguri, lună plină,
Să mă vezi cu Lina-n prag -
Mai ştiu eu ce-aştept în prag!
Alte dăţi suna zăvorul;
Lina pe furiş, ca dorul,
Păşea-n degete pridvorul
Şi la mine-n prag venea,
Mamă-sa cât ce-adormea.
Azi ard hainele pe mine;
Mi-e greu capul ca de lut,
Stau în prag - şi ea nu vine,
Nu mai vine!
E târziu şi nu mai vine...
Şi mă mir - ce i-am făcut!?"

George Coşbuc (1866 – 1918) a rămas în literatura română nu numai ca scriitor şi publicist, ci şi ca un distins traducător al unor valoroase opere din literatura universală. Poezia originală compune, în principal, ***universul spiritual al satului ardelenesc***, într-o viziune idealizată, înfrumuseţată de un optimism exagerat, în antiteză deplină cu viziunea tragică şi mesianică a lui Octavian Goga.

Originalitatea creaţiei lirice a lui Coşbuc constă în inovaţia prozodică şi mai ales în acordul perfect dintre conştiinţa poetului şi aspiraţiile poporului său, aşa cum însuşi mărturisea: „Sunt suflet în sufletul neamului meu/ Şi-i cânt bucuria şi-amarul/ [...]/ Sunt inimă-n inima neamului meu/ Şi-i cânt şi iubirea şi ura." (***„Poetul"***)

Din punct de vedere ***compoziţional***, **George Călinescu** remarcă o particularitate inedită a poeziei lui George Coşbuc şi anume **lirismul obiectiv**. Prin această nouă ***tehnică lirică*** se realizează o **poezie obiectivă**, în afara conştiinţei eului liric şi independent de ea, cu alte cuvinte, comunicarea stărilor, sentimentelor, ideilor acestuia se face prin intermediul altor ***personaje***, dar ***atitudinea creatorului rămâne lirică***. Cele mai multe dintre poeziile coşbuciene sunt „numai superficial epice", alcătuite din „nişte monoloage" care ilustrează „lirismul în forma aceasta obiectivă", un mecanism al „mişcărilor sufleteşti" exprimate prin intermediul unor „voci", „măşti", personaje care monologhează.

Poezia „Mânioasă" a fost publicată mai întâi în revista „Tribuna" din Sibiu, în **1889**, apoi inclusă în volumul de debut al lui Coşbuc, **„Balade şi idile", apărut în 1893**. Discursul poetic reflectă **lirica „măştilor"**, întrucât ***eul liric îşi exprimă sentimentul de iubire prin intermediul unui personaj („mască")***: flăcăul îndrăgostit de o frumoasă fată din sat, Lina. **Monologul confesiv** al tânărului include textul în **lirism subiectiv**, susţinut de prezenţa ***pronumelor şi verbelor la persoana I***, accentuând astfel înfrigurarea interioară a îndrăgostitului: „mi", „mă", „la mine", „să merg", „întreb", „mă mir", „întâlnii", „am dat", „am cerut", „vedeam", „ştiu", „am făcut" etc. Flăcăul vorbeşte cu sine însuşi, ***modalitate estetică*** numită **soliloc** (monolog-*n.n.*), se frământă, se chinuie, în timp ce glasul, ochii, întreaga fiinţă a iubitei îl urmăresc obsesiv, reflectate în elementele naturii.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică a eului liric prin intermediul unui flăcău îndrăgostit, Coşbuc interpretând reflectarea profundă a sentimentului de iubire în stări emoţionale profunde, utilizând ***funcţia expresivă şi estetică*** a cuvintelor, fonemelor şi culorilor.

Titlul „Mânioasă" sugerează **portretul-simbol** al oricărei fete îndrăgostite, care-şi incită iubitul prin atitudini capricioase, cu scopul de a-l determina să aibă un comportament controlat, care să nu lezeze sensibilitatea accentuată a tinerei. Mai sugestiv ar fi reieşit semnificaţia titlului din strofa eliminată de poet (nu mai figurează în varianta definitivă), în care flăcăul îşi face o autoanaliză, o trecere în revistă a eventualelor vini care ar fi putut-o „mânia" pe iubita lui: „M-a văzut cu altă fată/ Am vorbit-o rău vreodată?". **Nicolae Manolescu** apreciază că personajele lui Coşbuc, aparţinând poeziei epice, sunt tipuri reprezentative pentru o categorie umană, iar nu indivizi anume: „Nu contează insul, ci specia, clasa sau genul din care el face parte. [...] Numele li s-ar putea scrie cu majuscule: Ingenua, Cocheta, Mânioasa, Duşmancele etc." Personajele înzestrate cu o trăsătură psihologică sau comportamentală ilustrând „un caracter" sunt specifice ***clasicismului***, estetică evidentă în această poezie.

Tema este un adevărat „document sufletesc", în care îndrăgostitul face greşeala de a lua în serios împotrivirile simulate ale iubitei, capriciile ei seducătoare, care-i creează frământări şi zbucium interior, amplificate de incapacitatea lui de a-i înţelege atitudinea.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Compoziţional, poezia „Mânioasă" este structurată în **trei strofe** lungi, de câte **opt versuri** fiecare.

În prima strofă a poeziei domină **elementele de pastel**, tabloul natural având rolul de a „oglindi" chipul iubitei, portret realizat într-un limbaj popular, specific idilei dintre un flăcău şi o fată de la ţară. ***Forma verbului la viitorul popular*** *„Am să merg* mai înspre seară" constituie **incipitul** poeziei şi sugerează dragostea flăcăului pentru Lina, al cărei glas seamănă cu viersul privighetorii. Tânărul este descumpănit de comportamentul Linei, care se ascunde de el şi nu vrea să-i vorbească, stare emoţională crescândă şi ilustrată prin două versuri-refren, care se constituie în ***laitmotivul*** poeziei: „Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult!"; „Şi mă mir - ce i-am făcut!".

Portretul iubitei este realizat prin ***elemente descriptive*** preluate din natură, armonia omului cu natura înconjurătoare fiind o caracteristică esenţială a poeziei populare. ***Imaginea auditivă*** a trilului ciocârliei sugerează glasul încântător al fetei, care-l vrăjeşte pe îndrăgostit: „În privighetori să-mi pară/ Glasul Linei că-l ascult!". Farmecul tinerei este dezvăluit prin ***imaginea cinetică*** a vântului, care îi înfioară altiţa şi-i desenează pe obraz o floare din cosiţă: „Sălta-n vânt a ei altiţă,/ Vântul îi sălta-n cosiţă/ Şi-i făcea floare-n obraz".

Strofa a doua începe cu ***metafora*** florii de cicoare, a cărei culoare albastră îi evocă îndrăgostitului ochii minunaţi ai iubitei: „Ochii unui înger scump/ Au albastrul de cicoare,/ Şi cicoare vreau să rump!". ***Imaginea vizuală*** îi amplifică flăcăului starea de derută, de buimăceală, provocată de atitudinea distantă a fetei: Mai ştiu eu ce-aş vrea să rump!". Lina refuză cu fermitate fragii pe care-i oferă iubitul („Na-le!/ Ţi-am cerut eu ţie fragi?") şi, privind cu timiditate „tot spre poala rochii", tace ostentativ, doar ochii-i umblă „ca la şerpi". Îndrăgostitul este din ce în ce mai tulburat, nu-şi explică atitudinea rece a iubitei lui, ilustrată prin ***elemente nonverbale***: privirea furişată şi lipsită de franchete („Ochii [...]/Priveau tot spre poala rochii), rotirea neliniştită a ochilor („Umblă ochii/ Ca la şerpi, îi umblă ochii") şi tăcerea ostentativă („S-a pus Lina pe tăcut"). Nedumerirea şi indignarea flăcăului se amplifică, stări redate prin ***laitmotivul*** „Şi mă mir - ce i-am făcut!".

Strofa a treia ilustrează disperarea îndrăgostitului, care doreşte să-şi întâlnească iubita, să stea de vorbă „în prag" şi să fie luminaţi de luna plină: „Mai ştiu eu ce-aştept în prag!". Altădată, când iubirea lor clocotea de emoţie, Lina venea să-şi vadă iubitul, furişându-se din casă de îndată ce adormea mama ei: „Alte dăţi suna zăvorul;/ Lina pe furiş, ca dorul,/ Păşea-n degete pridvorul/ Şi la mine-n prag venea,/ Mamă-sa cât ce-adormea". Astăzi, flăcăul este bolnav de supărare, îşi simte capul greu „ca de lut" şi îşi aşteaptă deznădăjduit iubita care „nu vine,/ Nu mai vine!". ***Repetiţia*** verbului la forma negativă, „nu mai vine", accentuează până la apogeu starea dezolantă, prăbuşirea interioară şi suferinţa flăcăului provocate de „absenţa nemotivată" a iubitei, fiind frământat şi de cauzele necunoscute ale indiferenţei afişate de aceasta, redate prin ***laitmotivul***: „Şi mă mir ce i-am făcut!".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei se defineşte prin modurile şi timpurile verbelor, care dau poeziei sensuri ideatice şi dinamism. Interferenţa ***modurilor şi timpurilor verbale*** accentuează vitalitatea şi încordarea personajelor: ***verbe*** la ***prezentul gnomic*** (exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) - „ascult", „ştiu", „întreb", „mă mir", la trecut - „sălta", am făcut", „am dat", „a zis", „am cerut", vedeam", „adormea". ***Modurile conjunctiv şi condiţional optativ*** ilustrează dorinţa puternică a flăcăului îndrăgostit de a-şi realiza aspiraţia împlinirii cuplului: „să merg", „să-mi pară", „aş vrea", „să mă vezi".

Registrul stilistic, tipic romantismului, este ***popular*** şi se manifestă printr-o varietate de modalităţi expresive, conferind limbajului ***oralitate***: „laz", „rump", „s-a pus [...] pe tăcut", „îi umblă ochii", „pe furiş", „pribeag".

Sugestia textului liric este ilustrată prin ***figurile semantice*** reprezentate de ***diminutivele populare*** -„portiță", „cosiță"-, de ***epitetele*** - „ochii frumoşi şi dragi", „lună plină", „înger scump", de ***comparaţiile***: „umblă ochii ca la şerpi"; „Lina pe furiş, ca dorul,/ Păşea-n degete pridvorul".

În poezia „Mânioasă", George Coşbuc reuneşte ***clasicismul şi romantismul târziu***, prin personajul exponenţial („caracter"), prin idila romantică şi registrul popular al discursului liric, ceea ce înscrie această creaţie în epoca literară a ***prelungirii romantismului şi clasicismului***.

Prozodia. Măsura versurilor este de 9 silabe, iar **rima** este variată în fiecare strofă: rimă încrucişată combinată cu versuri fără rimă.

Poezia erotică, pe care **George Călinescu** o percepe ca pe „o poezie teatrală", este interpretată de **Tudor Vianu** ca „expresia sentimentelor individuale ce se organizează la el prin mijlocirea unui «rol» sau de sub o «mască»".

„RUGĂCIUNE"

de Octavian Goga

Perioada prelungiri ale romantismului şi clasicismului
◆ **artă poetică** ◆ lirism subiectiv ◆ poezie lirică

- tema: Iubirea sacră -

„Rătăcitor, cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpâne,
În faţa strălucirii tale.
În drum mi se desfac prăpăstii,
Şi-n negură se-mbracă zarea,
Eu în genunchi spre tine caut:
Părinte,- orânduie-mi cărarea!

În pieptul zbuciumat de doruri
Eu simt ispitele cum sapă,
Cum vor să-mi tulbure izvorul
Din care sufletul s-adapă.
Din valul lumii lor mă smulge
Şi cu povaţa ta-nţeleaptă,
În veci spre cei rămaşi în urmă,
Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă.

Dezleagă minţii mele taina
Şi legea farmecelor firii,
Sădeşte-n braţul meu de-a pururi
Tăria urii şi-a iubirii.
Dă-mi cântecul şi dă-mi lumina
Şi zvonul firii-ndrăgostite,
Dă-i raza soarelui de vară
Pleoapei mele ostenite.

Alungă patimile mele,
Pe veci strigarea lor o frânge,
Şi de durerea altor inimi
Învaţă-mă pe mine-a plânge.
Nu rostul meu, de-a pururi pradă
Ursitei maştere şi rele,
Ci jalea unei lumi, părinte,
Să plângă-n lacrimile mele.

Dă-mi tot amarul, toată truda
Atâtor doruri fără leacuri,
Dă-mi viforul în care urlă
Şi gem robiile de veacuri.
De mult gem umiliţii-n umbră,
Cu umeri gârbovi de povară...
Durerea lor înfricoşată
În inimă tu mi-o coboară.

În suflet seamănă-mi furtună,
Să-l simt în matca-i cum se zbate,
Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate;
Şi cum sub bolta lui aprinsă,
În smalţ de fulgere albastre,
Încheagă-şi glasul de aramă:
Cântarea pătimirii noastre. *"*

Definiţie: Arta poetică (*fr. „l'art poetique"; lat. „ars poetica"*) defineşte un *ansamblu de trăsături* care compun *concepţia artistică a unui scriitor despre lume şi viaţă, Univers, condiţia omului în lume,* precum şi *viziunea despre menirea artistului şi rolul creaţiei sale, realizate într-un limbaj şi o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură naţională.*

Poezia lui **Octavian Goga (1881 – 1938)** se naşte în inima îndurerată a poetului pentru soarta poporului său asuprit în Ardealul aflat sub ocupaţia străină a Imperiului Austro-Ungar. **Mesianismul** său izvorăşte din lacrimi şi răzvrătiri împotriva nedreptăţilor sociale şi naţionale şi defineşte încrederea în forţa poeziei de a izbăvi neamul românesc de amar şi suferinţă: ***„Eu am văzut în ţăran un om chinuit al pământului; n-am putut să-l văd în acea atmosferă în care l-a văzut Alecsandri în pastelurile sale şi nici n-am putut să-l văd încadrat în acea lumină de veselie a lui Coşbuc."***

Arta poetică este dominată de ideea că locul şi menirea poetului este aceea de **a da glas suferinţelor şi năzuinţelor poporului său**, deoarece „el totul vede, toate le ascultă/ Unde-i plânsoarea zărilor mai multă/ El îşi roteşte aripele sale." („Poezie").

Concepţia lui Octavian Goga despre creator şi creaţie reiese, în esenţă, din mărturisirile făcute în volumul „Discursuri (Fragmente autobiografice)", în care se referă la crezul său spiritual: *„Eu, graţie structurii mele sufleteşti, am crezut totdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi se transformă într-o trâmbiţă de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat... Am văzut în scriitor un semănător de credinţe şi un semănător de biruinţe".*

„Rugăciune" de Octavian Goga a apărut în volumul **„Poezii"** din **1905**, definind un **talent viguros**, manifestat printr-un **patriotism sincer** şi o **poezie mesianică şi vizionară**. Aşezată în deschiderea volumului, ea constituie **arta poetică** a lui Goga, un adevărat **manifest artistic şi social un program de luptă şi o mărturie militantă pentru poporul său**, ceea ce îl defineşte ca **poet mesianic şi vizionar**. Creaţia este o confesiune lirică şi ilustrează **lirismul subiectiv**, fiind prezente mărcile eului liric, prin pronumele personale şi verbele la persoana I singular.

Titlul este semnificativ pentru ruga fierbinte a poetului adresată Divinităţii pentru a izbăvi de chinuri şi suferinţe pe românii din Transilvania, asupriţi social şi naţional, atitudine motivată printr-o **iubire** profundă faţă de Dumnezeu şi de neamul său

Tema exprimă misiunea poetului care se simte exponent al neamului său, simţind deplin povara răspunderii şi rostul propriei creaţii, iar pentru ca să izbândească în această nobilă misiune, sinele liric îşi îndreaptă ruga fierbinte spre Dumnezeu şi, cu smerenie şi nădejde în suflet, cere ajutorul Lui.

Incipitul exprimă starea chinuitoare, confuză a eului liric cauzată de suferinţele îndurate de românii din Ardeal, aflaţi sub ocupaţie socială şi naţională: „Rătăcitor, cu ochii tulburi/ Cu trupul istovit de cale".

Cele **şase strofe** ale poeziei sunt structurate simetric şi exprimă - prin **lirism subiectiv - crezul artistic** al „poetului cetăţean" prin ***repetarea*** obsesivă a ***pronumelui la persoana I*** -„eu", „mi", „pe mine"-, ceea ce-i conferă caracter de **confesiune lirică**, aflată în **relaţii de opoziţie** cu ***pronumele la persoana a II-a***, ca **adresare directă de implorare a Divinităţii,** pe care o exprimă prin ***vocativ*** -„părinte", „Doamne", „stăpâne":

Prima strofă este o ***adresare directă*** către Divinitate, iar şirul de ***metafore*** amplifică dezorientarea eului liric şi dorinţa de a găsi în El un sprijin moral pentru a-şi ajuta neamul chinuit: „cu ochii tulburi", „trupul istovit de cale", „cad neputincios", „mi se desfac prăpăstii", în „negură se-mbracă zarea". Conştiinţa limitei omeneşti şi **dragostea** nelimitată pentru popor şi Dumnezeu dau eului liric umilinţa şi smerenia trebuincioase rugăciunii: „Eu în genunchi spre tine caut". Credinţa profundă în Dumnezeu irupe din rugăciunea fierbinte pe care eul liric o înalţă divinităţii, care este singura călăuză şi unica nădejde de a afla calea dreaptă pe care trebuie s-o urmeze pentru a izbăvi neamul românesc de suferinţă: „Părinte, - orânduie-mi cărarea!".

Strofa a doua sugerează apăsarea suferinţei, simţirea poetică profundă ca ***simbol al durerii neamului său*** aflat într-un moment de răscruce. Eul liric îşi îndreaptă speranţele către Dumnezeu, invocându-l, implorându-l să-i dea o povaţă înţeleaptă şi să-i lumineze sufletul pentru a-şi ajuta neamul de români să scape de durerea seculară:

Poetul roagă stăruitor şi cu umilinţă spiritul divin să-l inspire în crearea unei poezii atât de pline de revoltă şi răzvrătire împotriva asupririi neamului românesc din Transilvania, încât creaţia artistică să devină o armă de luptă pentru izbăvirea suferinţelor de veacuri, „spre cei rămaşi în urmă". ***Adresarea directă***, prin ***pronumele la persoana a II-a*** „Tu" şi ***vocativul afectiv*** „Doamne" definesc **lirismul subiectiv** şi încărcătura emoţională, sfâşietoare a sinelui poetic, jinduind după soluţii providenţiale pentru destinul românilor asupriţi:

„Din valul lumii lor mă smulge
Şi cu povaţa ta-nţeleaptă,
În veci spre cei rămaşi în urmă,
Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă. "

Următoarele trei strofe învederează implorarea Divinităţii printr-o ***enumeraţie*** de ***simboluri şi metafore*** care sugerează asiduitatea ca opera

literară să dea glas sentimentelor umane de dragoste şi ură, de bucurie şi tristeţe, atitudini accentuate de ***verbele la modul imperativ*** aşezate la începutul fiecărui vers:

„Dezleagă minţii mele taina [...]
Sădeşte-n braţul meu de-a pururi
Tăria urii şi-a iubirii
Dă-mi cântecul şi dă-mi lumina [...]
Alungă patimile mele [...]
Învaţă-mă pe mine-a plânge.
Dă-i raza soarelui de vară
Pleoapei mele ostenite. [...]
Dă-mi tot amarul, toată truda
Atâtor doruri fără leacuri,
Dă-mi viforul în care urlă
Şi gem robiile de veacuri."

Suita de substantive în enumeraţie - durerea, lacrimile, amarul, truda - dau un patetism dramatic poeziei, constituindu-se într-un **îndemn** către confraţii săi care să nu fie numai **martori ai istoriei**, ci şi **făuritorii** ei. Revărsarea durerii izvorâte din suferinţele cauzate de ***nedreptăţi sociale şi naţionale*** fundamentează **caracterul militant** al artei şi **rolul de mesager** al mesianicului poet.

Revolta poetului se amplifică în finalul poeziei şi se infiltrează nestăpânit, cuprinzând întreg pământul şi adunând în glasul ***suferinţei „cântarea pătimirii noastre"***. ***Metafora*** „În suflet seamănă-mi furtună" ilustrează dorinţa fierbinte a poetului de a se încărca emoţional cu atâta revoltă, încât poezia, „strunele înfiorate", să poată exprima izbăvitor nedreptăţile, „amarul" îndurate de românii din Ardeal, din cauza asupririi sociale şi naţionale, fiind umiliţi în ţara lor:

„În suflet seamănă-mi furtună,
Să-l simt în matca-i cum se zbate,
Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate;
Şi cum sub bolta lui aprinsă,
În smalţ de fulgere albastre
Încheagă-şi glasul de aramă:
Cântarea pătimirii noastre."

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului liric este susţinută, în principal, prin simţirea profund religioasă pentru menirea artistului şi a poeziei, singurul care poate izbăvi de suferinţă neamul românesc fiind Dumnezeu. ***Registrele stilistice*** sunt variate şi complexe, particularizând originalitatea artistică a

poetului ardelean, în primul rând prin ***cuvinte biblice***: „Părinte", „Doamne", „Stăpâne". ***Registrul popular şi oralitatea stilului*** sunt relevate prin cuvinte şi expresii specifice vorbirii cotidiene: „ pieptul zbuciumat de doruri", „ispitele cum sapă", „s-adapă", „povaţa", „trudă", „ostenite". ***Sintagmele neologice*** diversifică pregnant imaginile stilistice, printr-un limbaj intelectualizat: „Dezleagă minţii mele taina"; Dă-mi cântecul şi dă-mi lumina"; „Alungă patimile mele"; „Învaţă-mă pe mine-a plânge."

Metaforele sunt sugestive pentru asumarea de către eul liric a suferinţelor îndurate de un neam întreg de-a lungul istoriei sale vitrege: „tot amarul se revarsă/ Pe strunele înfiorate"; „În suflet seamănă-mi furtună"; „gem robiile de veacuri", *„Cântarea pătimirii noastre."*. Epitetele sunt puţine dar cu mare forţă de sugestie pentru a defini starea interioară lirică, profund ataşată de chinurile ţăranilor ardeleni: „povaţa-nţeleaptă", „pieptul zbuciumat", „fulgere albastre", „bolta aprinsă", „glasul de aramă".

Enumeraţia substantivelor accentuează suferinţa de veacuri a românilor asupriţi: „minţii mele", „braţul meu", „Tăria urii şi-a iubirii", „cântecul", „patimile", „amarul", „doruri".

Expresivitatea poeziei „Rugăciune" se defineşte prin **lirismul subiectiv**, deoarece sunt prezente mărcile lexico-gramaticale ale eului liric, acestea fiind reprezentate de ***pronumele la persoana I***: „mă", „-mi", „pe mine", „noastre". O particularitate izbitoare a acestei arte poetice este ***imperativul verbelor*** care exprimă, pe de o parte, zbuciumul lăuntric al eului liric, iar pe de altă parte credinţa că numai cu ajutorul lui Dumnezeu şi prin intermediul poeziei poate fi izbăvit de suferinţă neamul românesc din Ardealul ocupat.

Vocativele substantivelor („stăpâne", „Doamne", „Părinte"), precum şi ***persoana a II-a a pronumelor*** („tale") şi ***a verbelor la imperativ*** argumentează **lirismul subiectiv** al creaţiei, prin ***adresare directă*** către Divinitate: „dezleagă", „sădeşte", „seamănă-mi", „dă", „alungă", „învaţă-mă", „îndreaptă", „orânduie".

În concepţia artistică a lui Octavian Goga, poetul trebuie să fie vaietul celor mulţi, un crainic al neamului său, să-şi asume clocotul mâniei pe care s-o reverse printr-o răzvrătire tumultuoasă şi s-o transmită sub forma năzuinţei în izbăvirea de chin şi suferinţă. De altfel, mărturisindu-şi vocaţia artistică, Goga spunea: „Eu m-am născut cu pumnii strânşi", definindu-se astfel ca revoltat permanent, ca o conştiinţă socială şi naţională, ca interpret al năzuinţelor şi speranţelor unui popor întreg, de aceea,ţăranul este văzut de Goga ca „un om chinuit al pământului".

George Călinescu apreciază că, asemenea lui Eminescu, Octavian Goga este sortit „prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulţimii, poet naţional totodată şi pur ca şi Eminescu".

SIMBOLISMUL

Simbolismul este un **curent literar** apărut în **Franţa la sfârşitul secolului al XIX-lea** ca reacţie împotriva romantismului şi parnasianismului, constituind *singurul caz de sincronism între manifestarea europeană şi cea românească.* Precursor al simbolismului în Franţa este considerat **Charles Baudelaire**, prin volumele de versuri ***„Les Corespondences"*** („Corespondenţe") şi ***„Les fleurs du mal"*** („Florile răului"). Numele curentului a fost dat de **Jean Moréas** în articolul-manifest apărut în revista „Le Figaro" şi intitulat ***„Le symbolisme"*** **(1886)**, în care susţine ideea că simbolismul are meritul de a reface sensibilitatea poeziei, apelând la **simbol, aluzie, sugestie, evanescenţă**. Există o **corespondenţă** între elementele din natură şi stările lirice simboliste reprezentată printr-un simbol sugestiv. (De pildă, dacă în planul exterior al naturii plouă, prin corespondenţă, ploaia este un simbol ce sugerează lacrimile din sufletul sinelui liric). Poetul francez Mallarmé (1842-1898) a definit rostul şi rolul poeziei simboliste, care exclude exprimarea directă a sentimentelor, trăirilor, ideilor, promovând numai **aluzia** şi ***sugestia*** ca unic procedeu literar: ***„A numi*** un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din bucuria poemului care e făcută *să ghicească* puţin câte puţin; ***a-l sugera***, iată visul". ***Evanescenţa*** (dispariţie lentă, estompare treptată-*n.n.*) este un procedeu simbolist, prin care se învederează (reliefează) stările dezolante, cu efect devastator asupra eului liric.

În **România**, simbolismul a apărut sub auspiciile **revistei „Literatorul" a lui Alexandru Macedonski (1854 – 1920)**, care s-a evidenţiat mai ales ca **teoretician** al acestui curent şi mai puţin ca poet simbolist. Lucrările lui Macedonski trasează liniile directoare ale simbolismului şi-l plasează pe autorul lor în fruntea şcolii simboliste româneşti: ***„Despre logica poeziei" (1880), „Poezia viitorului" (1892), „Despre poezie", „Simţurile în poezie" (1895), „În pragul secolului" (1899)***. Începuturile curentului au fost oarecum obstrucţionate, mai întâi pentru că Maiorescu şi junimiştii au primit cu ostilitate moda franceză „decadentă", iar în al doilea rând fiindcă noua estetică trebuia să înfrunte înrădăcinata poezie tradiţionalistă (susţinută ferm de poporanism şi sămănătorism). Un sprijin consistent primeşte curentul românesc din partea lui Ovid Densuşianu aflat la conducerea revistei „Vieaţa nouă" (1905-1925), adevărată tribună de promovare a simbolismului.

În ***articolul-manifest*** **(1892)** intitulat ***„Poezia viitorului"***, Macedonski defineşte simbolul ca mod de exprimare „prin imagini spre a da naştere, cu ajutorul lor, ideii", dar este mult mai convingător în susţinerea simbolismului instrumentalist, mărturisind că muzicalitatea sunetelor „î", „u", „ă" îi transmite stări de tristeţe şi melancolie. Macedonski anticipează că „Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagină", considerând că „arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puţin decât arta muzicii".

Printre cei mai importanţi reprezentanţi ai simbolismului românesc se enumeră: **Ion Minulescu, George Bacovia, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel, Emil Isac, N.Davidescu, I.C.Săvescu, Traian Demetrescu, Elena Farago** etc.

În manifestarea simbolismului autohton, exegeţii au distins **mai multe etape:**

- 1880-1914 - perioadă de începuturi şi încercări;
- 1914-1920 - faza efervescenţei creatoare, a poeziei simboliste reprezentative;
- după 1920 - prelungirea forţată a simbolismului care a evoluat fie spre modernism, fie spre avangardism, poezia căpătând valenţe spirituale superioare.

În perioada de glorie a simbolismului s-au afirmat **formule artistice** variate în cadrul simbolismului românesc (prof.Adrian Săvoiu - revista *Limba şi literatura română*, 2003):

- simbolismul caligrafiat şi muzical: Ştefan Petică
- simbolismul ornamental, cu reflexe parnasiene, cu un vers cizelat: Dimitrie Anghel
- simbolismul transei, al adâncurilor: George Bacovia

■**Trăsăturile simbolismului**:

●Raportul dintre ***simbol*** (semn, cuvânt) şi ***eul poetic*** nu este exprimat, ci **sugerat**, aşadar **sugestia** este o manieră artistică obligatorie a creaţiei simboliste.

●**Tema generală** a poeziilor simboliste o constituie **starea confuză şi nevrotică a poetului** într-o societate superficială, meschină, incapabilă să perceapă, să înţeleagă şi să aprecieze nivelul artei adevărate; alte teme şi motive simboliste: ***oraşul de provincie sufocant, natura ca stare de spirit, anotimpurile apocaliptice, dezintegratoare de materie, iubirea sâcâitoare, moartea ca proces de descompunere, solitudinea dezolantă, motivul apei ca substanţă erozivă, motivul instrumentelor muzicale, motivul cromatic, motivul olfactiv*** etc.

●Poezia simbolistă exprimă numai **atitudini poetice sau stări sufleteşti** specifice acestui curent literar: ***tristeţea, spleenul*** (dezgust faţă de orice-*n.n.*), ***angoasa*** (stare de nelinişte, agitaţie interioară, adesea patologică-*n.n.*), ***oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea***, toate fiind însă *sugerate prin simboluri*, fără a fi numite: „a numi obiectul este a suprima trei sferturi din farmecul poemului; a sugera, iată visul!" (Stéphane Mallarmé).

●**Corespondenţa dintre cuvintele-simbol şi elemente din natură** este principalul procedeu artistic de construire a poeziilor simboliste. Trăsăturile obiectului din natură sugerează stările interioare ale eului liric simbolist, definind structura sa spirituală. De exemplu: ***cuvântul-simbol plumb*** are drept ***corespondent*** în natură un ***metal*** *greu*, de *culoare cenuşie*, *maleabil* şi cu o *sonoritate surdă* (patru consoane şi doar o vocală), care simbolizează ***stările sufleteşti*** sugerate de trăsăturile acestui metal: ***greutate sufletească, angoasă, labilitate psihică, nevroză provocată de monotonie, claustrare într-un spaţiu fără soluţii de evadare.***

●Preferinţa pentru **imagini imprecise**, difuze, fără contur, predilecţia pentru clarobscur încurajează fantezia poetică, descătuşarea de orice reţineri sau eliberarea imaginaţiei din chingile sentimentalismului romantic.

●**Muzicalitatea creaţiei simboliste** se construieşte fie prin prezenţa ***instrumentelor muzicale, a orchestrelor sau simfoniilor*** cu funcţie de *sugestie* („Deci, muzică înainte de toate"// „Deci muzică mai mult, mereu"– „Artă poetică" de Paul Verlaine), fie prin ***muzicalitatea interioară a versurilor*** („Arta versurilor e arta muzicii"-Al. Macedonski), fie prin ***verbe sau interjecţii auditive,*** ca *simboluri sugestive* pentru stările interioare ale eului liric.

●**Cromatica** este, de asemenea, fie *exprimată direct* prin ***culori*** cu putere de *simbol*, fie *sugerată* prin ***corespondenţe*** (ex. simbolul plumb = cenuşiu), toate simbolizând stări şi atitudini poetice.

●**Olfactivul** se manifestă prin mirosuri puternice, acestea fiind *exprimate direct prin simboluri* („e miros de cadavre, iubito") sau *sugerate* („stam singur lângă mort") şi definesc stări interioare specifice atitudinii simboliste.

●**Sinestezia** este un procedeu artistic care marchează ***asocierea concomitentă a mai multor percepţii diferite (sunet, culoare, parfum)*** şi trezirea simultană a simţurilor (auditiv, vizual, olfactiv). Cuvântul sinestezie provine din limba greacă şi înseamnă „simţire împreună", fiind sinonimic altui concept simbolist, „corespondenţă" şi definit de poetul francez Charles Baudelaire în sonetul omonim („Les Corespondences"), prin versul ***„Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund"***.

●**Versul liber** este o noutate prozodică, ***rima*** fiind considerată o simplă convenţie, accentul punându-se pe ***forma şi ritmul versului***. **Refrenul** accentuează starea poetică, prin ***repetiţia cromatică, olfactivă sau muzicală a simbolurilor.***

În viziunea criticului Emil Alexandrescu, simbolismul cultivă următoarele specii literare: ***rondelul*** („Poema rondelurilor" - Al. Macedonski), ***poemul epic*** („Noaptea de decemvrie" - Al. Macedonski), ***pastelul*** („Decor" - G. Bacovia), ***idila*** („Note de primăvară" - G.Bacovia), ***meditaţia*** („Plumb" „Lacustră" - G.Bacovia), ***romanul*** („Thalassa" - Al.Macedonski).

Este, aşadar, un lucru cert faptul că poezia simbolistă apelează la toate simţurile omului, pentru o receptare totală şi profundă a stărilor poetice exprimate.

„PLUMB"*

de George Bacovia
(autor canonic)

Artă poetică simbolistă ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

George Bacovia (1881 – 1957), pe numele său adevărat **George Vasiliu**, a luat pseudonimul de la numele roman al oraşului natal, aşa cum el însuşi precizează într-un interviu apărut în 1943: „Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, aşa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicţionarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut şi Arghezi în legătură cu râul Argeşului".

Poezia simbolistă bacoviană cultivă o ***muzicalitate*** stridentă, ***stări obsesive*** redate prin *laitmotive*, ***cromatică*** agresivă, toate configurate într-o ***sintaxă dezarticulată***. Universul bacovian reflectă ***evanescenţa spirituală*** (dispariţie lentă, estompare treptată-*n.n.*) a lumii, regresul „spiritului retras în fiziologic". **(Şerban Cioculescu)**

Principalele atitudini poetice sau stări sufleteşti specifice simbolismului bacovian sunt: ***tristeţea, spleenul*** (dezgust faţă de orice-*n.n.*), ***angoasa*** (nelinişte, agitaţie interioară-*n.n.*), ***oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea***, reacţii afective *sugerate prin* ***simboluri.***

* Pentru paralelă literară între două poezii simboliste, de acelaşi autor sau de autori diferiţi, vă recomandăm cartea "Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare", autor Prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.

Poezia ***„Plumb"*** **de George Bacovia** aşezată în deschiderea volumului de debut cu acelaşi titlu, apărut în **1916**, este o **artă poetică** întrucât dezvăluie propria viziunea despre lume şi viaţă, înscriindu-se în universul liric specific bacovian, al „atmosferei de copleşitoare dezolare, [...] o atmosferă de plumb, în care pluteşte obsesia morţii şi a neantului şi o descompunere a fiinţei organice". (Eugen Lovinescu)

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondenţa elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a simbolurilor, sunetelor şi culorilor.

Lirismul subiectiv se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale ale eului liric***, reprezentate de ***verbe şi pronume la persoana I singular***: „stam singur", „am început", „să strig", „meu", ceea ce confirmă încadrarea poeziei în categoria **artelor poetice**.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia este alcătuită din **două catrene**, fiind prezente **două planuri** ale existenţei: unul **exterior** sugerat de cimitir, cavou, veşmintele funerare şi unul **interior,** imaginat de sentimentul de iubire care-i provoacă poetului ***tristeţea, spleenul*** (dezgust faţă de orice-*n.n.*), ***angoasa, oboseala psihică, disperarea, apăsarea sufletească, nevroza, spaima, degradarea psihică, dezolarea***,

Tema poeziei este **simbolistă** şi exprimă condiţia de damnat a poetului într-o societate închistată, sufocantă, superficială, dezinteresată de valoarea artei adevărate, imagine construită prin simboluri exterioare care insinuează stări interioare depresive. **Ideea** profilează starea de tristeţe, oboseala psihică şi solitudinea poetului care se simte încătuşat, sugrumat spiritual în această lume care-l apasă şi în care sufletul este închis definitiv, fără a avea vreo soluţie de evadare.

Semnificaţia titlului. Titlul poeziei este **simbolul *„plumb"***, cuvânt având drept ***corespondent în natură*** **metalul**, ale cărui ***trăsături specifice*** simbolizează ***stări sufleteşti, atitudini*** poetice: ***greutatea metalului*** sugerează *apăsarea sufletească;* ***culoarea cenuşie*** rezonează cu *monotonia, angoasa, cenuşiul existenţial;* ***maleabilitatea metalului*** simbolizează *labilitate psihică, dezorientare;* ***sonoritatea surdă a cuvântului*** *(patru consoane şi o singură vocală)* inspiră *închiderea definitivă a spaţiului existenţial, fără soluţii de ieşire*, ceea ce provoacă *disperare, spaimă, dezolare.*

Incipitul este marcat de ***imperfectul verbului „dormeau"***, care simbolizează absenţa trăirilor interioare, încremenirea psihică, precum şi acţiunile nefinalizate ale eului liric, întrucât „sicriele de plumb" sugerează imposibilitatea evadării dintr-un spaţiu asfixiant, care înăbuşă existenţa.

Strofa întâi exprimă simbolic ***spaţiul închis***, sufocant, apăsător în care trăieşte eul liric, care poate fi societatea înăbuşitoare sau mediul dezolant, propriul suflet, propria viaţă, destinul sau odaia. Oricare dintre aceste spaţii interioare este sugerat de simboluri din ***câmpul semantic*** al elementelor funerare - „sicriele de plumb", „cavou", „funerar vestmânt", „coroanele de plumb"-, trimiţând, ca stare, către **evanescenţă şi iminenţa morţii**:

„Dormeau adânc sicriele de plumb
Şi flori de plumb şi funerar vestmânt-
Stam singur în cavou ... şi era vânt ...
Şi scârţâiau coroanele de plumb."

Oximoronul „flori de plumb" are semnificaţii simboliste: florile constituie elementul din natură ca imagine a vieţii, gingăşiei, frumuseţii, care, fiind „de plumb", sugerează stări de apăsare existenţială, povară, impas sufletesc ale eului liric. **Solitudinea** este exprimată sugestiv prin ***sintagma*** „stam singur", care, alături de celelalte simboluri, proiectează în simţirea poetică **pustietate sufletească** printr-un ***fenomen al naturii*** - „era vânt", precum şi **nevroză, spleen**, prin ***verbul auditiv*** „scârţâiau".

Strofa a doua a poeziei compune **spaţiul poetic interior**, prin manifestarea nefericită a sentimentului de iubire:

„Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig
Stam singur lângă mort ... şi era frig ...
Şi-i atârnau aripile de plumb."

Primul vers al strofei dezlănţuie o stare emoţională intensă, ***verbul*** „dormea", ***la imperfect***, sugerează un **sentiment de dragoste** încremenit, tern şi nefinalizat, iar ***epitetul*** „întors" semnifică „întoarcerea spre apus", cum ar spune L.Blaga, ceea ce echivalează cu **moartea**. O altă interpretare ***simbolistă*** se referă la neputinţa răsfrângerii „amorului" asupra cuiva drag, el fiind „întors" şi „de plumb", profilând **crispare psihică, deprimare**. Eul liric face eforturi să se salveze din ipostaza de prizonier al lumii „de plumb", cu **disperarea**, „strig", provocată de vieţuirea într-o **solitudine morbidă,** „stam singur lângă mort", iar iubirea nu este înălţătoare, ci dimpotrivă, rece, „era frig", fără perspective de împlinire, simbolizând **degenerarea psihică. Ultimul vers** al poeziei suprimă orice speranţă, aripile, ca simbol al zborului, al înălţării, atârnă şi sunt „de plumb", ceea ce presupune „zborul în jos", totala **dezolare** şi **prăbuşire sufletească** a eului liric.

Finalul exprimă sugestiv imposibilitatea evadării, deprimarea totală şi definitivă a eului liric, care simte în profunzime disperarea neputinţei de a se revigora spiritual: „Şi-i atârnau aripile de plumb."

De remarcat la cele două catrene bacoviene este ***simetria*** construită riguros prin aşezarea aceloraşi cuvinte/sintagme concordante în fiecare vers:

- primul vers al fiecărei strofe începe cu *verbul la imperfect* „dormea/u" şi are ca *rimă* simbolul „plumb";
- versul al doilea începe cu *sintagma-subiect* „flori de plumb", ca simbol al vieţii degradate, deosebindu-se prin conectorul introductiv: conj. „şi" - prep. „pe";
- *sintagma solitudinii* „stam singur" începe versul al treilea al fiecărei strofe, care se finalizează cu manifestarea unui *fenomen al naturii*: „era vânt.../ era frig...";
- simetria ultimului vers se reduce la *rima închisă*, realizată prin simbolul „plumb".

Diferenţele de la nivelul limbajului în cele două catrene se conturează destul de palid, întrucât ele constau în cuvinte din acelaşi *câmp lexical al morţii*: „funerar vestmânt", „sicrie", „cavou", „coroane de plumb", „mort".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susţinută de ***verbele*** aflate la ***imperfect***, care profilează acţiuni şi stări provizorii, nefinalizate, ci permanentizează nesiguranţa, deruta existenţială, senzaţia de încremenire şi confuzie psihică, nevroză: „dormeau", „stam", „era", „scârţâiau", „atârnau".

Ca ***elemente de compoziţie, relaţiile de simetrie sintactică*** de la începutul versurilor -„dormeau/dormea", „şi flori de plumb/ pe flori de plumb", sintagma „stam singur"- sunt susţinute şi de prezenţa simbolului „plumb", aşezat ca rimă.

Tehnicile simboliste se manifestă prin ***corespondenţe muzicale, cromatice şi olfactive,*** cu aportul definitoriu al ***simbolului.***

Muzicalitatea poeziei este realizată prin ***repetarea simetrică*** a simbolului „plumb", plasat ca rimă la primul şi ultimul vers al fiecărui catren, sugerând **apăsarea sufletească**, **neputinţa** eului liric de a evada dintr-un spaţiu obositor, stresant, sufocant. ***Verbele auditive*** cu sonoritate stridentă, enervantă sugerează disperare, „să strig" sau stare de nevroză, „scârţâiau".

Natura ca stare de spirit simbolizează, prin fenomene dezagreabile, **disconfort psihic** şi un **suflet pustiit**, -„era vânt"- sau **încremenire şi răceală interioară**, „era frig".

Cromatica este numai sugerată în poezie, ***negrul***, prin „funerar vestmânt", iar ***policromatica*** florilor şi a coroanelor, fiind „de plumb", devine ternă, ***cenuşie***, anulând orice formă a vitalităţii. Totuşi, George Bacovia considera că metalul plumb are culoare galbenă, nu gri: „În plumb văd culoarea galbenă. Compuşii lui dau precipitat galben.

Temperamentului meu îi convine această culoare. După violet şi alb, am evoluat spre galben [....]. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben."

Olfactivul nuanţat prin simbolul „mort", dezvăluie prăbuşirea inevitabilă şi definitivă a simţirii poetice.

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de ***ritmul iambic*** ce domină aproape întreaga poezie, alternând cu ***peonul şi amfibrahul, măsura*** versului fiind de ***10 silabe***, iar ***rima îmbrăţişată***.

Impresionat de valoarea certă a poeziilor bacoviene incluse în volumul „Plumb", Alexandru Macedonski publică în revista „Flacăra" următoarea epigramă:

„Lui G.Bacovia:
Poete scump, pe frunte porţi mândre foi de laur
Căci singur, până astăzi, din plumb făcut-ai aur."

Poezia lui Bacovia este, neîndoielnic, înscrisă în simbolismul european prin atmosferă, procedee, cromatică, muzicalitate, definindu-l pe poet ca fiind „pictor în cuvinte şi compozitor în vorbe" **(M.Petroveanu)**.

„DECOR"*

de George Bacovia
(autor canonic)

Artă poetică simbolistă ◆ poezie lirică ◆ lirism obiectiv

Poezia „Decor" de George Bacovia (1881 – 1957) apare în revista ***„Făclia"***, la 1 ianuarie **1916**, însoţită de o prezentare a autorului, realizată de Alexandru Macedonski: „Bacovia este pseudonimul unui tânăr din Bacău, Vasiliu, admirabil poet, dar a cărui modestie l-a ţinut în umbră cu tot nemărginitul lui talent. [...] Marea sa originalitate m-a lăsat înmărmurit de uimire." Poezia „Decor" este inclusă, în acelaşi an, în volumul de debut, **„Plumb" (1916)**.

Poeziile volumului „Plumb" se înscriu în simbolismul tradiţional prin folosirea simbolurilor binecunoscute, cum ar fi statuile albe, parcul părăsit şi pustiu, fanfare funerare, „iubita cântă la clavir", a culorilor sugestive pentru stările sufleteşti ale poetului. Ceea ce îl individualizează pe Bacovia între toţi simboliştii români este nota dominantă a **obsesiilor, psihozelor şi stărilor nevrotice** de un autentic impresionant, atmosfera apăsătoare percepută până în străfundurile sufletului, simţăminte care-l determină să se creadă un poet „blestemat".

* Pentru paralelă literară între două poezii simboliste, de acelaşi autor sau de autori diferiţi, vă recomandăm cartea "Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare", autor Prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.

Tema poeziei ilustrează o lume sfâşietor de tristă, în care sentimentul însingurării sinelui este exprimat prin cuvinte-simbol şi mijloace cromatice, iar starea de disperare este creată printr-o imagine de pustietate a lumii reale, în care nu mai există viaţă. Altfel spus, tema poeziei este iminenţa morţii şi inexistenţa ca sugestii ale neputinţei de comunicare a eului poetic cu lumea.

Ideea poeziei exprimă toată gama de stări interioare ale poetului, disperare, spleen, angoasă, solitudine, apăsare sufletească, dezolare, nevroză, fapt ce l-a determinat pe Emil Cioran să spună despre Bacovia că este „inapt să se mântuie, totul e pentru el cu putinţă, în afară de propria viaţă [...] nu poate scăpa de el însuşi şi nici evada din centrul propriei obsesii".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă prin corespondenţa elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a simbolurilor, fonemelor şi culorilor.

Lirismul obiectiv se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***puţinele verbe la persoana a III-a*** : „stau", „plâng", „străbate", „apar", surprinzătoare fiind absenţa totală a pronumelor personale.

(Semnificaţia titlului)

Termenul „Decor" are drept corespondent în natură un ansamblu de obiecte care compun cadrul necesar desfăşurării unei acţiuni, o ambianţă creată pentru ca omul să se manifeste cu toate valenţele sale. Bacovia dă acestui cuvânt valoare de **simbol**, sugerând viaţa, propria existenţă, în care poetul se simte timorat, izolat, pustiit, din cauza imposibilităţii de a comunica spiritual cu lumea exterioară.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia „Decor" este structurată în **trei strofe şi trei versuri libere** care însoţeşte fiecare strofă pentru a accentua şi sintetiza ideea exprimată anterior.

În această poezie Bacovia apelează la mijloace simboliste variate şi anume: **cuvântul-simbol, culoarea, simetria versurilor şi versul liber**, toate acestea creând o **muzicalitate** expresivă în plan ideatic, relevând **stări sufleteşti**. Sunt evidente, aşadar, **două planuri** distincte ale existenţei: unul **exterior** simbolizat de parc, de copaci, de păsări, în general de acest decor funerar şi unul **interior,** sugerat de pustietatea sufletească a poetului, care-i provoacă deprimare, disperare, dezolare, nevroză.

Incipitul poeziei este reprezentat de ***versul-refren*** ca element de recurenţă simbolistă, ce se compune din „cuvântul-cheie" şi elementul cromatic: „Copacii albi, copacii negri".

În **prima strofă**, decorul este compus din ***copaci***, **cuvânt-simbol** care sugerează componente ale vieţii umane, care ar putea fi înzestrate cu vitalitate, dar aceasta este anulată simbolistic:

„Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plâng iar..."

Cromatica este exprimată direct de culorile alb şi negru, care la Bacovia simbolizează **inexistenţa ca inerţie a morţii şi, respectiv, moartea**. Eul liric se simte **deprimat** de agonia lumii, potenţată de ***repetiţia*** „copacii albi, copacii negri", **solitudinea** sinelui fiind sugerată de „parcul solitar". Ideea de moarte iminentă transpare prin simbolurile „doliu" şi „funerar", care exprimă aluziv şi cromatica. Imaginea lumii, simbolizată de „parc", este dezolantă, atmosfera este de o tristeţe sfâşietoare, sugerată de „regretele" care plâng, suferinţa căpătând efecte auditive, ideea morţii şi a inexistenţei perpetue fiind accentuată de versul liber: „În parc regretele plâng iar...". Decorul funerar al lumii exterioare corespunde stării interioare de **agonie sufletească** a eului introvertit, căruia-i sunt inaccesibile idealurile, împlinirile spirituale.

Strofa a doua apelează la **simbolul păsării**, ca sugestie a speranţei şi zborului interior, a aspiraţiilor şi nădejdilor umane:

„Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre...

În parc fantomele apar..."

Amărăciunea, ca stare a eului poetic, este sugerată de pasărea „cu pene albe, pene negre", care îşi pierde trăsătura definitorie pentru existenţa ei în univers, trilul, având acum un „glas amar". Poetul este incapabil să-şi construiască visuri, idealuri, existenţa sa spirituală fiind un chinuitor coşmar bântuit de fantome, de iluzii şi insatisfacţii: „În parc fantomele apar".

Ultima strofă se constituie într-o ***concluzie*** ideatică a morţii universale, simbolizând **prăbuşirea spirituală** a eului poetic, absenţa

oricăror elemente vitale fiind evidentă: „Şi frunze albe, frunze negre;/ Copacii albi, copacii negri;/ Şi pene albe, pene negre,/ Decor de doliu funerar...". Sporeşte **muzicalitatea versurilor,** prin ***repetiţia*** obsesivă a culorilor ***alb-negru*** care amplifică starea eului liric de la **disperare** până la **nevroză** şi **spleen** (dezgust faţă de orice - *n.n.*).

Finalul poeziei reprezentat de ultimul ***vers liber***, „În parc ninsoarea cade rar..." poate sugera **apăsarea psihică** provocată de moartea universală, simbolizată de „ninsoare", o dezlănţuire a naturii înseşi, care nu este bruscă, ci lentă, monotonă, fără sfârşit. Poetul nu are soluţii de supravieţuire, va fi copleşit de „ninsoarea" care „cade rar" şi inexorabil în sufletul său.

Condiţia poetului în această lume este percepută în raport direct cu ***peisajul interior (sufletesc) şi exterior (natural)*** în acelaşi timp, adică starea interioară a sinelui poetic este transfigurată într-un mediu înconjurător, prin elemente din realitatea brută, concretă, pe care le simte ***vizual şi auditiv*** în structura sa spirituală, în mediul său interior.

Universul ideatic al poeziei implică o categorie mai largă de manifestare, suferinţa poetului este a unei generaţii întregi, a unei lumi, însă peisajul concret al acestei lirici se restrânge la drama propriului eu, exprimându-se direct pe sine în oriçe ipostază a vieţii sociale sau a naturii, autointrospectându-se psihologic printr-o varietate rafinată de tonuri, cu o mare forţă de sugestie.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Tehnica simbolistă este îndeaproape ilustrată în această poezie: ***cuvântul-simbol (corespondenţa), cromatica, muzicalitatea, versul liber.*** De obicei, în poeziile simboliste ale lui Bacovia există un ***cuvânt-cheie***, în jurul căruia se construieşte întreaga poezie, toate celelalte elemente întorcându-se permanent către acesta; repetiţiile, refrenele, reluările sunt modalităţi diverse de reactualizare, de revenire ideatică, de reamintire a substanţei lirice.

Cuvântul-simbol sau **cuvântul-cheie** este „parc", reprezentând spaţiului exterior (al lumii) corespunzător spaţiului interior (al sufletului), simbolizat şi prin termenul „decor".

Expresivitatea poeziei este susţinută de ***verbele*** la ***prezentul gnomic***, care profilează acţiuni şi stări continue, permanente de angoasă, de încremenire şi confuzie psihică, nevroza: „stau", „plâng", „străbate", „apar", surprinzătoare fiind absenţa oricăror pronume personale.

Ca ***elemente de compoziţie, relaţiile de simetrie sintactică*** realizate prin versurile-refren sunt susţinute şi de prezenţa simbolului cromatic reiterat obsesiv în întreaga poezie, „alb/ negru", care profilează iminenţa morţii universale.

Tehnicile simboliste se manifestă prin ***corespondenţe muzicale şi cromatice,*** cu aportul definitoriu al ***simbolului.***

Muzicalitatea poeziei este realizată prin elementele de recurenţă, laitmotivul versurilor-refren amplifică efectele auditive, sugerând **apăsarea sufletească, neputinţa** eului liric de a intra în relaţie cu lumea, incapacitatea lui de comunicare cu aceasta.

Natura ca stare de spirit sugerează, prin aspectul dezolant al parcului pustiu, un **disconfort psihic** şi un **suflet pustiit**, -„Stau goi în parcul secular"- sau **încremenire şi răceală interioară**, „În parc ninsoarea cade rar".

Cromatica este cheia-simbol în întreaga poezie, ***negrul*** anunţând moartea iminentă şi ***albul*** care amplifică inexistenţa, neantul, golul existenţial, anulând orice formă a vitalităţii.

Sugestia se defineşte, în principal, prin câteva figuri semantice în manieră simbolistă. ***Personificarea*** „O pasăre cu glas amar" şi ***epitetele cromatice*** obsesive „alb"/ „negru" amplifică tristeţea sufletului pustiit şi solitar, senzaţie sugerată de sintagmele „regretele plâng" şi „parcul solitar".

Prozodia. Tonul elegiac al poeziei este dat de recurenţa versului-refren care creează o rimă îmbrăţişată în primele două strofe şi o rimă albă în ultima, iar măsura versurilor este de 8-9 silabe.

Originalitatea lui George Bacovia s-a remarcat prin impresia acută de sensibilitate extinsă la scara întregului univers, prin dezolarea sufletească, prin uşorul său sarcasm. **Mircea Anghelescu** afirmă că George Bacovia „este o personalitate artistică complexă, ale cărei valori nu pot fi căutate pe o singură coardă şi că relativa monotonie tematică a poeziei sale [...] ascunde de fapt o mare bogăţie interioară de sensibilitate şi o diversitate derutantă a artei sale".

„NOCTURNĂ"

de George Bacovia
(autor canonic)

Perioada intebelică ◆ **poezie simbolistă**
◆ poezie lirică ◆ lirism obiectiv

Pe numele adevărat **George Vasiliu**, viitorul poet şi-a luat pseudonimul de la numele oraşului natal, Bacău, după cum mărturisea într-un interviu acordat în anul 1934: „Pseudonimul [...] vine de la numele roman al Bacăului, care se zicea Bacovia, aşa numindu-se probabil întreaga regiune din această parte a Moldovei. Eu l-am luat [...] din dicţionarul lui Hasdeu, cum cred că va fi făcut şi Arghezi în legătură cu râul Argeşului". Criticul Nicolae Manolescu apreciază că **George Bacovia (1881 – 1957)** „reprezintă punctul cel mai înalt al simbolismului românesc, situându-se totodată, prin valoare, mai presus de simbolism şi de orice curent literar, în universalitate."

Volumul de debut intitulat „Plumb" (1916) a fost premiat la a doua ediţie, apărută în anul 1925, iar un an mai târziu, **în 1926,** Bacovia publică volumul **„Scântei galbene"**, din care face parte şi poezia **„Nocturnă"**.

Lirica bacoviană reflectă, mai ales, o natură exterioară izbitoare cu puternice implicaţii în sinele liric, cauzatoare de stări interioare specifice simbolismului: angoasă, spaimă, presiune psihică, spleen, deprimare, nevroză etc.

Titlul poeziei „Nocturnă" sugerează totodată **tema simbolistă** a demersului liric, ilustrând corespondenţa între imaginea exterioară a nopţii şi starea interioară a eului liric, de confuzie ori de „întuneric" lăuntric. Astfel, ***imaginarul poetic*** transfigurează realitatea concretă prin corespondenţa elementelor din natură, ale căror caracteristici rezonează în stări interioare lirice, viziune artistică specific simbolistă prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a simbolurilor, fonemelor şi culorilor.

Lirismul obiectiv se defineşte prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***puţinele verbe la persoana a III-a:*** „se contrazic", „zimţează", „a trecut", „au stat". Surprinzătoare este unica ***adresare directă*** concretizată prin ***verbul şi pronumele la persoana a II-a singular***, „te-am aşteptat", care sugerează stări jinduitoare ale eului liric.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Poezia este alcătuită din **patru catrene cu măsură variabilă**, fiind prezente **două planuri** ale existenţei: unul **exterior** sugerat de tabloul nocturn şi celălalt, **interior,** simbolizat prin stări care-i provoacă poetului ***nevroză, iritare psihică, dezorientare.***

Incipitul poeziei îl constituie ***sinestezia*** profilată prin îmbinarea subtilă a ***vizualului*** cu ***olfactivul***, în versul „Clar de noapte parfumat" şi cu ***auditivul*** ultimului vers, care are şi valenţă ironică, de minimalizare a existenţei: „Greierul zimţează noaptea, cu nimic."

„Clar de noapte parfumat
O grădină cu orizontul depărtat...
Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic.
Greierul zimţează noaptea, cu nimic."

Lipsa oricărui orizont teluric, absenţa speranţelor şi viziunea unui viitor mult prea „depărtat..." sunt simbolizate de „grădină", iar în plan spiritual, cugetările divergente agită „somnul" incert de pe banca veche. Prezenţa greierului care „zimţează noaptea, cu nimic" minimalizează existenţa umană, lipsită de orice speranţe. Tensiunea interioară a eului liric este provocată de contradicţia ideilor, de fricţiunea gândurilor confuze care privesc lipsa oricărui orizont existenţial, atingând apogeul incertitudinii prin simbolul lunii, ca sugestie a celor mai înălţătoare aspiraţii spirituale. Probabil că luna semnifică în acelaşi timp disperarea acută a eului liric şi deznădejdea împlinirii, întrucât culoarea galbenă este, în viziunea bacoviană, un simbol al acestor percepţii interioare: „În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. [....] Acum în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea ultimul volum poartă titlul „Scântei galbene." (George Bacovia)

Perfectul compus al verbului „te-am aşteptat..." şi ***punctele de suspensie însoţitoare*** sugerează o acţiune trecută şi terminată, în care speranţa nu mai există, aspiraţiile au eşuat, ilustrând stări depresive specifice poetului simbolist:

„Cum te-am aşteptat...
Totul a trecut -
Luna pare, în oftat,
Un continent cunoscut."

Personificarea lunii, care oftează odată cu sinele liric, este transpunerea unui element din spaţiul cosmic în planul interior al trăirilor, simbolizând deznădejdea intensă/ anxietatea ce pare statornicită în sufletul său tulburat. Versul „Cum te-am aşteptat..." sugerează subtil o dorinţă arzătoare, abia stăpânită, de a-şi întâlni iubita ori de a-şi împlini un vis, o aspiraţie, însă dezamăgirea neîmplinirii îl copleşeşte, pentru că „Totul a trecut -", s-a sfârşit, senzaţie cunoscută deja, trăită de prea multe ori: „Un continent cunoscut."

„Aici e frumos aranjat
Orice fir;
Veacurile-au stat
Un oraş, pe vale, - Suvenir."

Deicticul „aici" poate simboliza propriul suflet, propria viaţă ori iubirea pierdută, un spaţiu interior riguros şi „frumos aranjat", sugerat de un „oraş pe vale", devenit doar amintire. Timpul nu mai are valoare, a încremenit - „Veacurile-au stat" -, păstrând neşterse amintirile dragi: „Suvenir".

Accentul ideatic al simbolisticelor stări poetice este infailibil prin faptul că **finalul** poeziei reiterează prima strofă, înlocuindu-se în versul al treilea starea conflictuală a gândurilor („cugetări se contrazic") cu cea depresivă a spiritului („tot mai mic..."), ***sinestezia*** amplificând simţurile, intensificând deprimarea cauzată de absenţa oricăror speranţe, de o viaţă lipsită de esenţe („Greierul zimţează noaptea, cu nimic.")

Expresivitatea este susţinută de puţinele ***verbe la prezentul gnomic*** - „se contrazic", „zimţează", „pare" - şi cele la ***perfectul compus*** - „te-am aşteptat...", „a trecut", „au stat" - amplifică stările deprimante, de angoasă şi spleen ale eului liric, care nu mai speră să-şi împlinească aspiraţiile. „«Expresionismul» lui Bacovia nu este atât unul al temelor, cât unul de concepţie. Între *punctul de fugă* exterior şi *punctul fix* interior se înscrie şi se reprezintă spaţial toată gama stărilor psihice bacoviene." **(Dinu Flămând)**

Sintaxa laconică prin absenţa predicatelor intensifică simbolistica simţămintelor anoste: „Clar de noapte parfumat,/ O grădină cu orizontul depărat... "; „Un oraş, pe vale, - Suvenir."

Sugestia se distinge prin simboluri specific bacoviene, spaţiul exterior teluric („grădina") şi cel cosmic („luna") sugerează planul interior al simţirii, cu trimitere către viaţă, iubire, existenţă spirituală.

Modernitatea poeziei simboliste „Nocturnă" înscrie lirica bacoviană într-o „virtualitate universală şi profund contemporană", ce se argumentează printr-un element comun cu „viziunea modernă a tragicului [...] simţit, în ultimă instanţă, în ipostaza supremă a blestemului de a trăi." (Mihail Petroveanu)

Prozodia poeziei „Nocturnă" constituie un alt considerent modern, prin ***măsura variabilă*** a versurilor, de la 3 la 15 silabe. În prima şi ultima strofă ***rima împerecheată*** se armonizează cu cea ***încrucişată*** din strofele a doua şi a treia.

În concluzie, **simbolismul este o manifestare particularizată a modernismului interbelic**, iar George Bacovia este considerat de unii critici literari ca „cel mai modern poet român din prima jumătate a acestui secol (sec.al XX-lea - *n.n.*) şi unul dintre precursorii europeni ai celor mai noi tendinţe din literatura universală de azi: absurdul, drama existenţială, pustiul istoric [....] toate aceste elemente se prefigurează în strania şi derutanta operă a acestui mare poet." **(A.E.Baconsky)**

Capitolul 4 PERIOADA INTERBELICĂ

EUGEN LOVINESCU
(1881-1943)
(autor canonic)

- Modernismul românesc -

Eugen Lovinescu (31 octombrie 1881- 16 iulie 1943), istoric şi critic literar, estetician şi prozator, a fost iniţiatorul **modernismului**, curent literar ce s-a manifestat în jurul grupării culturale de la „Sburătorul", formată din revista şi cenaclul literar cu acelaşi nume. **Revista „Sburătorul"** a apărut la Bucureşti între **1919-1922** şi **1926-1927**, iar **cenaclul literar**, iniţiat în **1919**, a avut o activitate permanentă şi o organizare riguroasă, continuând să funcţioneze încă patru ani după moartea lui Lovinescu. Criticul a debutat cu o atitudine antisămănătoristă şi antisimbolistă, iar ca adept fidel al spiritului maiorescian susţinea dreptul tuturor claselor sociale de a fi reflectate în literatură, având în vedere mai ales reprezentarea burgheziei aflate în plin progres şi afirmare culturală.

Un prim obiectiv al grupării „Sburătorul" a fost afirmarea tinerilor scriitori şi a unei tendinţe moderniste în literatură şi s-a realizat prin publicarea creaţiilor lui Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Ilarie Voronca, Anton Holban, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu etc. Un alt obiectiv s-a derulat într-un timp mai îndelungat, Lovinescu propunându-şi să atragă de partea modernismului talentele literare mai vechi, deja cunoscute, dar mai ales, asemenea lui Titu Maiorescu, să descopere altele noi, care să rămână adânc întipărite în literatura naţională.

Primele **lucrări doctrinare** păstrează ***rigorile criticii maioresciene***, dominate de scepticism -***„Paşi pe nisip"*** (1906) şi ***„Critice"*** (1910)-, dar principalele **opere de critică** şi **estetică** ale lui Eugen Lovinescu sunt ***„Istoria civilizaţiei române moderne"*** în trei volume - 1924-1925 şi ***„Istoria literaturii române contemporane"***, în cinci volume - 1926-1929. Un loc aparte îl ocupă **monografiile de scriitori** - ***„Grigore Alexandrescu. Viaţa şi opera lui"*** (1910), ***„Costache Negruzzi. Viaţa şi opera lui"***(1913), precum şi **studiul *„Titu Maiorescu"***

în două volume (1940). Ca şi George Călinescu, criticul modernist a abordat şi **stilul beletristic**, scriind ***„Nuvele"*** (1907) şi romane: ***„Mite", „Bălăuca"*** (1935), ***„Diana"*** (1936), ***„Mili"*** (1937), care însă nu s-au ridicat la valoarea artistică a creaţiilor interbelice.

Iniţiator al **curentului modernism**, Lovinescu fundamentează **teoria sincronismului** (formulată în *„Memorii"*), prin care pledează pentru dezvoltarea fondului spiritual în literatură la nivel european, proces cultural cunoscut şi sub numele de ***„europenizarea literaturii române"***. Criticul susţine că există un **„spirit al veacului"**, explicând noţiunea sincronismului prin „uniunea uniformizatoare a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare legate între dânsele printr-o interdependenţă materială şi morală" (*„Mutaţia valorilor estetice"*). Concret, ridicarea nivelului valoric al literaturii române se poate înfăptui numai prin „internaţionalizarea curentelor, prin fuziunea concepţiilor şi credinţelor ce stau îndărătul oricărei manifestări artistice [...]", deşi mutaţia valorilor estetice nu implică progresul. Aceste „mutaţii" se concretizează în: trecerea tematicii preponderent rurale într-o tematică de inspiraţie citadină; dezvoltarea prozei obiective; evoluţia poeziei de la epic la liric şi a prozei de la liric la epic; intelectualizarea scriitorilor în vederea realizării unor opere cu un conţinut profund şi complex; cultivarea romanului de analiză psihologică.

Inspirându-se din **„teoria imitaţiei"** emisă de psihologul şi sociologul francez Gabriel Tarde, criticul român explică faptul că atunci când există decalaje între civilizaţii, cele mai puţin dezvoltate beneficiază de influenţa favorabilă a celor avansate. Procesul imitaţiei se derulează în două etape: mai întâi se adoptă forme ale civilizaţiei superioare, apoi, după implementare, se stimulează apariţia unui fond propriu. Astfel, teza „formelor fără fond", susţinută cu fervoare de Titu Maiorescu (prin care descuraja orice fel de „împrumut" occidental inadecvat specificului naţional), este acceptată şi de Eugen Lovinescu, însă acesta consideră că formele îşi pot crea uneori fondul. Numai astfel, susţine criticul de la „Sburătorul", se pot elimina rapid decalajele culturale şi se poate moderniza literatura română, prin ***sincronizare cu spiritul veacului***. **Principiul diferenţierii** întregeşte viziunea modernizării, Lovinescu înţelegând prin acest concept atât un efort de distanţare faţă de stilul trecutului, dar şi o diferenţiere valorică a talentului literar care să implice originalitate. În fond, prin „modernizare", Lovinescu înţelege depăşirea spiritului „provincial" în literatură, dar nu o opoziţie netă faţă de tradiţie şi de specificul naţional, considerând că „imitaţia" occidentală trebuie făcută cu discernământ şi să ducă la o integrare a literaturii române într-o formulă estetică viabilă, în concordanţă cu progresul artei europene.

Eugen Lovinescu ***polemizează*** cu Nicolae Iorga şi Garabet Ibrăileanu, susţinători ai sămănătoriştilor şi poporaniştilor epocii, pledanţi pentru o literatură cu temă rurală care să reflecte simpatia exagerată pentru ţărani, în timp ce criticul obstina pentru modernizarea literaturii române prin crearea prozei obiective, a prozei de analiză psihologică, precum şi conturarea personajului intelectual, mult mai interesant prin „speculaţiile intelectuale şi sentimentale, jocurile complexe de sentimente".

Apariţia romanului ***„Ion"*** de **Liviu Rebreanu**, în 1920, a însemnat o adevărată izbândă pentru literatura română, Eugen Lovinescu fiind de-a dreptul entuziasmat, mai ales că nicio creaţie nuvelistică a autorului de până atunci nu anunţa această evoluţie spectaculoasă: „Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila dezvoltare a unui scriitor, care a început şi a continuat vreo zece ani, nu numai fără strălucire dar şi fără indicaţii de viitor", nota Eugen Lovinescu. Criticul primeşte romanul „Ion" cu satisfacţie deosebită, întrucât această **proză obiectivă**, chiar dacă are temă rurală şi personajele sunt ţărani, este considerată **primul roman modern** înscriindu-se în direcţiile de ***sincronizare*** a literaturii române cu cea europeană. (***„Creaţia obiectivă. Liviu Rebreanu: Ion"***)

În ***„Istoria literaturii române moderne"***, **Eugen Lovinescu** acordă un capitol întreg prozatorului Liviu Rebreanu, considerat creatorul romanului românesc modern în literatura română datorită apariţiei primului roman obiectiv („Ion") şi a primului roman de analiză psihologică („Pădurea spânzuraţilor"). Sub titlul ***„Creaţia obiectivă: L.Rebreanu: Ion"***, Lovinescu face o analiză critică primei opere cu adevărat obiective din literatura română, începând cu afirmaţia că apariţia romanului „Ion" ***„rezolvă o problemă şi curmă o controversă"***. Se stinge astfel polemica literară purtată cu poporaniştii, iar problema care se rezolvă este obiectivarea prozei literare româneşti.

Lovinescu apreciază că romanul „Ion" este realizat după „formula marilor construcţii epice", organizat în jurul „unei figuri centrale, al unui erou frust şi voluntar, al lui Ion" şi ilustrează „viaţa socială a Ardealului" stratificată, de la „vagabond" până la administraţia ungară şi alegerile de deputaţi. Criticul **compară** personajul lui Rebreanu cu ţăranii lui Balzac şi Zola, spunând despre Ion că este ***„expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă"***. **Comparaţia critică** se îndreaptă în continuare către Moliere, criticul român găsind o asemănare între cei doi scriitori în ceea ce priveşte dominarea personajelor de o singură mare pasiune: „În sufletul lui Ion există o luptă între «glasul pământului» şi «glasul iubirii», dar forţele sunt

inegale şi nu domină decât succesiv." O **analiză comparativă** face criticul între eroul lui Stendhal, Julien Sorel, şi Ion, în ceea ce priveşte procedeul folosit pentru atingerea scopului: amândoi se slujesc de femeie „ca de o treaptă necesară", ea fiind numai „un obiect de schimb în vederea stăpânirii bunurilor pământeşti". Exegetul caracterizează atent şi minuţios protagonistul lui Rebreanu, considerând că are un suflet „simplu, frust şi masiv", că iubeşte pământul „cu ferocitate", ajungând la elogiul că Ion este „poate mai mare ca natura".

Eugen Lovinescu apreciază în mod deosebit ***formula ciclică*** a romanului, ***stilul anticalofil*** -„fără strălucire artistică"- şi prezentarea evenimentelor, faptelor, construcţia personajelor ***„după legile obiectivităţii"***.

Celelalte personaje ale romanului beneficiază de **o interpretare precisă, succintă şi pertinentă** din partea lui Lovinescu, prin observaţia critică a intelectualităţii, a ţăranilor, precum şi prin prezentarea lumii „de studenţi naţionalişti, de avocaţi, notari, inspectori şcolari evreo-maghiari, oameni în exemplare felurite ce se desprind în ***indiferenţa obiectivă a scriitorului...***"(*s.n.*). Învăţătorul Herdelea este „suflet bun dar slab", „se zbate în atâtea nevoi", încât devine „oportunist din sărăcie"; Titu este „poetul pierde-vară, sentimental şi entuziast"; preotul Belciug este aprig, pendulând între „iubirea de biserică şi de neam", dar are şi „atâtea sentimente rele" şi „atâtea pasiuni lumeşti"; teologul Pintea este pitoresc „în prozaica lui onestitate"; jovialul avocat Grofşoru este „om de inimă", deşi palavragiu; Vasile Baciu este aprig, iar fiica lui este doar „biata Ana".

În concluzie, Eugen Lovinescu susţine ***monumentalitatea romanului*** „Ion", accentuează ***meritele literare*** ale lui Rebreanu care a adunat în această operă „materialuri pentru piramide faraonice" şi evidenţiază din nou importanţa acestei creaţii, afirmând că romanul constituie „o dată în istoria literaturii contemporane şi ca prima mare creaţie obiectivă".

Adept loial al criticii lui Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu a fost o personalitate de înaltă ţinută intelectuală şi umanistă, spirit progresist ce a exercitat o influenţă remarcabilă asupra emancipării şi dezvoltării literaturii române.

ROMANUL IN PERIOADA INTERBELICĂ

ORIENTARI TEMATICE ◆ TIPURI DE ROMAN

- studiu de caz -

Definiţie: *Romanul este o specie a **genului epic**, în **proză**, de **mare întindere**, cu **acţiune complexă** desfăşurată pe **mai multe planuri narative**, organizate prin **alternanţă sau înlănţuire**, cu o **intrigă amplă şi complicată**. **Personajele numeroase**, de **diverse tipologii** dar **bine individualizate**, sunt angrenate în **conflicte puternice**, iar structura narativă **realistă** profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este **naraţiunea**, iar personajele se conturează **direct** prin **descriere** şi **indirect**, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul **dialogului**, al **monologului interior şi al introspecţiei auctoriale**.*

***Criticul şi istoricul literar** Nicolae Manolescu* *defineşte în **„Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc"**, **trei tipuri de roman**, preluând conceptele din arhitectura greacească:*

- ***romanul doric** este **romanul obiectiv**, **realist**, în care naratorul este omniscient, omniprezent şi ubicuu, naraţiunea este la persoana a III-a, personajele sunt tipuri umane, iar acţiunea ilustrează cotidianul, viaţa obişnuită tipică pentru o colectivitate; Exemple: „Mara" de Ioan Slavici, „Ion" de Liviu Rebreanu*
- ***romanul ionic** este **romanul subiectiv, de analiză psihologică**, în care accentul cade asupra introspecţiei trăirilor interioare ale personajelor, relevate prin naraţiunea la persoana I, discursul confesiv putând fi realizat sub formă de jurnal sau epistolă, având, aşadar, elemente biografice; Exemple: „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" de Camil Petrescu, „Maitreyi", „Nuntă în cer" de Mircea Eliade*
- ***romanul corintic** este cel mai nou tip de roman, **antipsihologic şi antirealist**, cu o viziune caricaturală asupra realităţii, pe care o reproduce în viziune grotescă, un roman alegoric în care personajele sunt simbolice şi parodice; Exemple: „Istoria ieroglifică" de Dimitrie Cantemir, „Pâlnia şi Stamate" de Urmuz.*

Începuturile literaturii române au fost dominate de poezie şi proză scurtă, specia romanului fiind destul de palidă nu numai cantitativ, ci şi calitativ. Modestele încercări de roman din perioada paşoptistă se pot identifica mai mult din motive sentimentale şi patriotice, ca răspuns la

impulsionarea revistei „Dacia literară" (1840). De altfel, Mihail Kogălniceanu scrie, în 1850, romanul „Tainele inimii", an în care au mai fost publicate: „Manoil" şi „Elena" de Dimitrie Bolintineanu, „Misterele căsătoriei" de C.D.Aricescu, „Misterele Bucureştilor" de G.Baronzi" etc. Prima creaţie notabilă o constituie romanul „Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoareci mănâncă" de Nicolae Filimon, apărut în „Revista română" a lui Alexandru Odobescu în anul 1862, iar în volum în 1863. Perioada marilor clasici este reprezentată de bildungsromanul „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă (în „Convorbiri literare", 1881-1882) şi de romanul „Mara" de Ioan Slavici (în revista „Vatra", în 1894 şi în volum abia în 1906). La începutul secolului al XX-lea este publicat primul roman-ciclu, „Comăneştenii", scris de Duiliu Zamfirescu între anii 1894 şi 1910, alcătuit din cinci volume, între care cele mai izbutite sunt „Viaţa la ţară" (1898) şi „Tănase Scatiu" (1907).

Perioada dintre cele două războaie mondiale (1918-1947) reprezintă un moment de referinţă în evoluţia prozei româneşti, atât prin diversificarea modalităţilor narative, cât mai ales prin lărgirea ariei tematice şi prin coexistenţa lirismului sadovenian cu un realism dur, obiectiv în romanele lui Liviu Rebreanu şi cu explorarea în cele mai adânci zone ale psihicului uman. O trăsătură importantă a literaturii interbelice o constituie dezvoltarea romanului, marcată de apariţia, în 1920, a creaţiei lui Liviu Rebreanu, „Ion", comparabilă cu capodoperele universale ale genului, prin impresia copleşitoare „de oameni şi de viaţă".

În 1925, Ion Vinea felicita Franţa pentru cei 6.000 de romancieri, faţă de cei 6 ai României, unde abia din anul 1930 se constată o victorie decisivă a romanului atât în ceea ce priveşte interesul public, cât şi din punct de vedere al **formulei artistice moderne**. Până la această dată, toate romanele lui Rebreanu avuseseră un succes nesperat, iar publicarea, în 1930, a romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" scris de Camil Petrescu stârneşte reacţii fulminante atât în rândul criticilor literari, cât şi al cititorilor. Garabet Ibrăileanu sesizează existenţa a două tipuri de roman care au apărut în perioada interbelică: romanul „de creaţie" şi romanul „de analiză".

Eugen Lovinescu, iniţiatorul **modernismului românesc**, polemizează cu sămănătoriştii şi poporaniştii privind tematica promovată de operele literare. În revista şi cenaclul „Sburătorul, Lovinescu pledează pentru sincronizare cu literatura europeană prin modernizarea creaţiilor româneşti, iar pentru afirmarea romanului susţine necesitatea schimbării tematicii rurale cu cea citadină şi înlocuirea protagonistului ţăran cu intelectualul, care are o structură psihologică mult mai complexă şi aspiraţii superioare.

Anul 1933 a excelat în tipărituri româneşti, prin apariţii extrem de valoroase pentru literatura naţională: „Patul lui Procust" de Camil Petrescu, „Maitreyi" de Mircea Eliade, „Cartea nunţii" de George Călinescu", „Creanga de aur" de Mihail Sadoveanu, „Maidanul cu dragoste" de George Mihail Zamfirescu, „Europolis" de Jean Bart, „Femei" de Mihail Sebastian, „Rusoaica" de Gib Mihăescu etc.

Camil Petrescu opinează, în articolul intitulat sugestiv ***„De ce nu avem roman?"*** (1927), că această specie epică este dependentă de fluxul conştiinţei eroilor, de autenticitate, relativizarea şi subiectivizarea perspectivei narative, idei argumentate în conferinţa ***„Noua structură şi opera lui Marcel Proust"*** (1930), pe care o publică apoi în volumul eseistic ***„Teze şi antiteze"*** (1936). Influenţa capodoperei franceze ***„În căutarea timpului pierdut"*** de **Marcel Proust** (1871-1923) s-a extins şi asupra altor scriitori interbelici, idei, modalităţi artistice sau concepţii epice se reflectă în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Anton Holban şi Mihail Sebastian. Pe de altă parte, romancierii interbelici se află sub înrâurirea lui André Gide (1869-1951) şi a lui Stendhal, scriitori francezi novatori în tehnica romanescă atât în ceea ce priveşte construcţia subiectului sub forma jurnalului, cât şi a relativizării şi autenticităţii epice, procedee şi concepţii literare întâlnite în creaţiile lui Mircea Eliade, Garabet Ibrăileanu, Anton Holban etc.

Tradiţionalismul este promovat, în principal, de revista „Gândirea", un susţinător fervent fiind Nichifor Crainic şi susţinut nu numai în poezie, ci şi în proza romanescă interbelică, în principal, prin Mihail Sadoveanu.

Avangardismul este un curent literar epatant, cu o paletă de diversificare uimitoare, despre care Lovinescu afirma că este un modernism dus la extrem. În România, avangardismul s-a manifestat mai mult în poezie, Urmuz fiind singurul creator al unui „roman în patru părţi", care are însă doar câteva pagini şi care se intitulează „Pâlnia şi Stamate".

I. Principalele romane interbelice se pot clasifica în funcţie de *perspectiva narativă şi de relaţia autorului cu cititorul:*

●**Romanul obiectiv, realist şi modern** - reflectă realitatea complexă a vieţii, firul epic respectă principiul cauzalităţii, cronologia faptelor, fără să excludă analiza psihologică; naratorul obiectiv şi omniscient introduce cititorul într-un univers care-i devine cunoscut, dându-i iluzia realului; perspectiva narativă se defineşte prin ***naraţiunea la persoana a III-a şi focalizarea „dindărăt"***.

●**Romanul subiectiv, realist şi modern** - naratorul-personaj „absoarbe" realitatea în propria conştiinţă în mod subiectiv, conferind

operei dimensiuni metafizice şi diminuând astfel epica romanului; se manifestă perspectiva relativizării, autenticităţii şi absolutizării prin natura confesională şi ***naraţiunea la persoana I, focalizarea „împreună cu”.***

●**Antiromanul** - ignoră conceptul de artă şi tradiţia epică, pendulează între fictiv şi non-fictiv, ignorând orice fel de convenţii ale romanului.

II. Un alt unghi din care poate fi conturată varietatea romanului interbelic îl constituie *compoziţia epică şi construcţia subiectului:*

●**Romanul de analiză psihologică** - una dintre direcţiile modernismului lovinescian- constituie o contribuţie esenţială la sincronizarea literaturii române cu cea europeană prin teme noi cum ar fi condiţia intelectualului, viciile morale şi tarele psihologice ale noii clase citadine, burghezia, stăpânită de snobism, complexitatea fiinţei umane prin idealul cunoaşterii şi trăiri profunde determinate de experienţa războiului sau aspiraţia erotică. Remarcabilă este varietatea ***perspectivei narative, obiectivă*** prin naraţiunea la persoana a III-a sau ***subiectivă***, prin naraţiunea la persoana I: „Pădurea spânzuraţilor”, „Ciuleandra” de Liviu Rebreanu, „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, „Patul lui Procust” de Camil Petrescu, ciclul „Hallipilor” de Hortensia Papadat-Bengescu, „Adela” de Garabet Ibrăileanu, „Ioana” de Anton Holban, „Rusoaica” de Gib Mihăescu, „Oraşul cu salcâmi” de Mihail Sebastian.

●**Romanul experienţei** - se particularizează prin caracterul de confesiune, construcţia subiectului fiind susţinută de jurnal intim, caiete de însemnări, scrisori, articole de ziar, care definesc autenticitatea şi relativismul compoziţional: „Maitreyi”, „Nuntă în cer” de Mircea Eliade, „Întâmplări în irealitatea imediată” de Max Blecher.

●**Romanul balzacian,** de care a fost atras George Călinescu, un critic literar care s-a încumetat să-şi asume şi statutul de scriitor prin preluarea modelelor tipologice şi de mediu din romanele balzaciene, pe care le-a exemplificat în „Enigma Otiliei”. Romanul a atras atitudinea critică a lui **Nicolae Manolescu *(„Arca lui Noe”)***, care consideră că balzacianismul lui Călinescu este imperfect, de o erudiţie fastidioasă (plicticoasă) şi un scrupul devenit excesiv, că scriitorul nu creează viaţa, ci o comentează.

●**Romanul mitic, iniţiatic** aparţine tradiţionalismului, întrucât esenţializează mitul ca istorie sacră, părăseşte realitatea concretă şi amplifică ficţiunea, distanţându-se de conflicte sociale ignorând verosimilul; scriitorul posedă erudiţie mitologică şi spirit ludic, perspectiva narativă fiind, de cele mai multe ori, reprezentată de naraţiunea la persoana a III-a heterodiegetică sau homodiegetică: „Baltagul”, „Creanga de aur”, „Nopţile de Sânziene”, „Divanul persian” de Mihail Sadoveanu.

●**Romanul istoric** valorifică evenimentele şi domnitorii care au marcat istoria învolburată a neamului românesc, reprezentat, în principal, prin creaţiile lui Mihail Sadoveanu: „Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă”, „Fraţii Jderi”, „Nunta domniţei Ruxandra”.

●**Romanul avangardist**, cu arie restrânsă în literatura română, este reprezentat de scriitorul Urmuz, cu cele două creaţii de câteva pagini, intitulate de el „roman”: „Pâlnia şi Stamate (roman în patru părţi)” şi „Ismail şi Turnavitu”.

III. Din punct de vedere al *temelor*, romanul interbelic ar mai putea fi considerat printr-o altă optică: tema rurală, tema citadină, tema erotică etc.

Concluzia firească şi evidentă este aceea că perioada interbelică se particularizează prin bogăţia romanescă explozivă şi prin varietatea curentelor, temelor şi construcţiei epice, tehnicilor de realizare stilistică şi de compoziţie, care semnifică o efervescenţă culturală fără precedent, apropiind astfel literatura română de cea occidentală şi impunând romanul românesc în universalitate.

Romanul realist-obiectiv

„ION”

de Liviu Rebreanu
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **roman realist obiectiv** ◆ proză realistă ◆ roman modern obiectiv, cu puternice accente tradiţionaliste

Definiţie: *Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

Romanul „Ion" de Liviu Rebreanu (1885-1944) a fost publicat în **anul 1920**, după o lungă perioadă de gestație, așa cum însuși autorul menționează în finalul operei, ***între martie 1913-iulie 1920***. Eugen Lovinescu include romanul „Ion" în **modernism**, argumentând prin ***complexitatea planurilor de acțiune (principale și secundare) înlănțuite, de circularitatea romanului, de profunzimea sondării psihologice a protagonistului dominat de patimi, de galeria umană stratificată*** (de la „sărăntoci" la „bocotani", de la țărani la intelectualii satului, de la administrația ungară la alegerile de deputați), ***de numărul mare de personaje*** (*„peste optzeci de persoane"* - **T. Vianu**) ***și de destinele acestora***, față de care ***naratorul omniscient se detașează cu obiectivitate***. De aceea, Lovinescu afirmă că Rebreanu este cel care, prin romanul „Ion", a **„obiectivat" proza românească"**. **Modernismul** romanului se susține, de asemenea, prin amploarea ***construcției narative*** și, nu în ultimul rând, prin ***formula contrapunctului***, adică relatarea aceluiași eveniment în planuri epice diferite (nunta țărănească a lui Ion - nunta Laurei în stratul social al intelectualilor; hora-balul etc.).

*

De altfel, critica literară l-a confirmat pe **Liviu Rebreanu** drept **creatorul romanului românesc modern,** deoarece scrie și **primul roman obiectiv de analiză psihologică** din proza românească, ***„Pădurea spânzuraților"*** *(1922). Toate argumentele prezentate concură în definirea acestei opere ca* **roman realist, social, obiectiv și modern, cu elemente tradiționaliste.**

Ca orice **roman**, „Ion" *este o specie a* ***genului epic, în proză, de mare întindere, cu acțiune complexă*** *desfășurată pe* ***mai multe planuri narative,*** *organizate prin* ***alternanță sau înlănțuire,*** *cu o* ***intrigă amplă și complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate,*** *sunt angrenate în* ***conflicte puternice,*** *iar structura narativă* ***realistă*** *profilează o imagine consistentă și profundă a vieții. Principalul mod de expunere este* ***narațiunea,*** *iar personajele se conturează* ***direct*** *prin* ***descriere*** *și* ***indirect,*** *din propriile fapte, gânduri și vorbe, cu ajutorul* ***dialogului,*** *al* ***monologului interior și al introspecției auctoriale.***

Perspectiva narativă definește punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) și omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea naratorului reieșită din relația sa cu personajele profilează ***focalizarea zero și viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului.

Perspectiva temporală este ***reală*** și ***cronologică***, bazată pe povestirea faptelor în ordinea derulării lor, iar cea **spațială** reflectă un ***spațiu real deschis,*** al satului Pripas, și unul ***imaginar închis***, al trăirilor interioare din sufletul și conștiința personajelor.

Romanul este structurat în **două părți**, ***„Glasul pământului" și „Glasul iubirii"*** și **treisprezece capitole** purtând ***titluri-sinteză: „Începutul", „Sfârșitul", „Rușinea", Nunta", „Șteangul", „Vasile", „George", „Blestemul"*** etc.

Tema. Romanul „Ion" este o monografie a realităților satului ardelean de la începutul secolului al XX-lea, ilustrând evenimentele importante din viața omului, obiceiuri, relații de familie, destine individuale, omogenitatea colectivității care participă la evenimentele din viața satului (hora, sfințirea hramului bisericii, cositul). ***Conflictul central*** îl constituie lupta aprigă pentru avere, într-o lume în care statutul social al omului este stabilit în funcție de pământul sau starea materială a fiecăruia, fapt ce justifică acțiunile personajelor.

Geneza romanului demonstrează apartenența operei la **realism**, Liviu Rebreanu mărturisind că în lunga sa trudă de creație, în cei 7 ani în care a lucrat la roman, un rol important l-a avut, pe de o parte *„impresia afectivă"*, emoția, iar pe de altă parte, acumularea de *material documentar*: scena văzută de scriitor cu țăranul care săruta pământul ca pe o ibovnică, întâmplarea povestită de sora lui despre o fată înstărită, rămasă însărcinată cu un sărăntoc și bătută cumplit de tatăl ei pentru că tânărul nu voia decât averea, precum și propria experiență de ardelean care a observat mentalitatea și obiceiurile țăranilor, viața lor dificilă cauzată de lipsa pământului, pe care îl iubeau cu pasiune.

(Construcția și momentele subiectului)

Incipitul, simetric **finalului,** este realizat prin ***descrierea*** drumului spre satul Pripas, la care se ajunge prin „șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul" până la Cluj, din care se desprinde „un drum alb mai sus de Armadia [...], apoi cotește brusc pe sub Râpile Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline". La intrarea în sat, „te întâmpină [...] o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălată de ploi și cu o cununiță de flori veștede agățată de picioare".

Acțiunea romanului începe cu ***„Glasul pământului"***, unde se fixează ***timpul și spațiul*** în care vor avea loc evenimentele și anume, într-o zi de duminică, în satul Pripas, când toți locuitorii se află adunați la hora tradițională, în curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea, constituind ***expoziționul romanului***. Nu lipsesc nici intelectualii satului, învățătorul Herdelea cu familia, preotul Ioan Belciug, primarul și nici „bocotanii", care cinstesc cu prezența lor sărbătoarea țărănească, ***naratorul omniscient*** adunând la un loc numeroasele personaje ale romanului. Hora este ***o pagină etnografică memorabilă*** prin *jocul tradițional*, prin vigoarea flăcăilor și candoarea fetelor, prin lăuta țiganilor care compun imaginea unui ritm impetuos.

Ion al Glanetaşului, protagonistul eponim al romanului, joacă someşana cu Ana lui Vasile Baciu, unul dintre „bocotanii" satului, însă o iubeşte pe Florica, fiica văduvei lui Maxim Oprea, „fata cea mai frumoasă din Pripas". Florica este însă „mai săracă decât dânsul", pe când „Ana are locuri şi case şi vite multe...". De aceea Ion îi face curte Anei, pe care o duce în dosul şurii, sub un nuc bătrân şi o ascultă cum se plânge de faptul că tatăl ei vrea s-o mărite cu George Bulbuc. Vasile Baciu, beat, îi adresează lui Ion o serie de invective, „sărăntocule", „fleandură", „tâlharule", „hoţ", ***naratorul omniscient*** relatând cum flăcăului „îi clocotea tot sângele şi parcă aştepta înadins să-l atingă barem cu un deget, ca să-l poată apoi sfârtica în bucăţele". Lui Ion îi plăcea să muncească pământul care „îi era drag ca ochii din cap", era „iute şi harnic, ca mă-sa" şi nicio brazdă nu se mai înstrăinase de când devenise el stâlpul casei. „Glasul pământului" îl copleşeşte şi întreaga lui fiinţă „arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult...", mereu i-a pizmuit pe cei bogaţi, de aceea consideră că trebuie s-o ia de nevastă pe Ana, deşi n-o iubea şi o vedea „slăbuţă şi urâţică, săraca de ea!...". Un prim **conflict exterior** mocnit între George şi Ion izbucneşte la cârciuma lui Avrum şi cei doi se iau la bătaie. Fapta lui Ion stârneşte mânia preotului Belciug, care îl ceartă pe flăcău în faţa satului, la slujba de duminică. ***Naratorul omniscient introspectează*** starea interioară a lui Ion, căruia „îi ardeau obrajii şi tot sufletul de ruşine şi necaz", dar familia Herdelea era „cu trup şi suflet de partea lui Ion", atitudine ce amplifică antipatia preotului, care îl suspecta pe învăţător că „umblă să-i sape şi să-i ştirbească autoritatea" în sat, motiv care declanşează **un dezacord** între cei doi.

Supărat de dojana preotului, Ion lucrează pământul cu îndârjire şi, într-un gest nechibzuit, intră cu o brazdă în delniţa lui Simion Lungu, ceea ce iscă ceartă şi încăierare. În procesul lui Ion cu Simion Lungu, pentru o palmă de pământ, se implică învăţătorul Herdelea, care-i redactează flăcăului o plângere adresată ministrului Justiţiei. Întrucât se teme să se amestece, ca să nu declanşeze o disensiune cu preotul Belciug, care dorea condamnarea lui Ion, memoriul este scris de fiica învăţătorului.

Conflictul principal al romanului constă în lupta pentru pământ, Ion fiind convins că averea i-ar fi conferit respectul celorlalţi şi nimeni n-ar mai fi avut curaj să-l jignească, de aceea este mai hotărât ca oricând să pună mâna pe zestrea Anei. Încordat la maxim, Ion este nerăbdător să se însoare cu fata lui Vasile Baciu, dar acesta nu vrea să i-o dea cu niciun chip. Soluţia vine de la tânărul Titu Herdelea, care, impresionat de zbuciumul flăcăului, îl îndeamnă cu nonşalanţă: „dacă nu vrea, sileşte-l". Ion răsuflă uşurat şi-i vine ideea s-o necinstească pe Ana, plan pe care şi-l pune în practică până la ultimul detaliu. Reuşita flăcăului se sprijină şi pe faptul că

Ana este îndrăgostită de el, deşi George Bulbuc îi făcea curte, fiind agreat şi de Vasile Baciu. Tânăra îl primeşte pe Ion în fiecare noapte până când flăcăul este convins că rămăsese însărcinată, după care o părăseşte, în aşteptarea reacţiei lui Vasile Baciu.

După tocmeli, ameninţări şi jigniri îndelungate, Vasile Baciu consimte să-i dea Anei ca zestre „toate pământurile şi amândouă casele, cerând doar să fie scrise, după cununie, pe numele amândurora", **conflictul** fiind aparent rezolvat cu sprijinul direct al preotului, care speră să se aleagă şi el cu ceva, mai ales că cel mai scump vis al său este să construiască o biserică nouă.

Nunta lui Ion are loc după Paşte şi ţine trei zile, după obicei, naşi fiind Zaharia şi Maria Herdelea. Pentru că Ana este gravidă şi nu poate juca, o alege druşcă (fată care însoţeşte mireasa, având anumite atribuţii în ceremonia nunţii-*n.n.*) pe Florica şi Ion este măcinat de **conflictul interior** între pasiunea pentru frumoasa fată şi patima pentru pământ, redat prin ***monolog interior***: „Adică ce ar fi oare dacă aş lua pe Florica şi am fugi amândoi în lume, să scap de urâţenia asta? [...] Şi să rămân tot calic... pentru o muiere!...". De altfel, Ion îşi dă seama, pentru prima oară, aşa cum observă ***naratorul omniscient***, că „împreună cu pământul trebuie să primească şi pe Ana", care-i părea o străină, „cu ochii pierduţi în cap de plâns, cu obrajii gălbejiţi, cu pete cenuşii" şi cu care nu mai schimbase nicio vorbă de luni de zile.

Partea a doua a romanului, „Glasul iubirii", sugerează cealaltă patimă a lui Ion, care nu-i dă pace, tânjirea după Florica sfâşiindu-i sufletul. Pământul obţinut de la Vasile Baciu îl făcuse ţanţoş, vorbea mai apăsat cu oamenii, dar socrul îl păcăleşte, îi dă numai „cinci locuri" pe care să le muncească şi refuză să-i facă acte. Din acest moment, viaţa Anei devine un coşmar, fiind bătută şi alungată atât de soţ cât şi de tată, iar Ion îi intentează proces lui Vasile Baciu, angajându-l ca avocat pe Victor Grofşoru. În această atmosferă tensionată, Ana naşte pe câmp băieţelul, pe care Zenobia îl spală în râu, iar în ziua de Sfântul Petru copilul este botezat cu numele Petre. De teama procesului, Vasile Baciu acceptă să meargă la notar şi-i donează ginerelui tot pământul. Ion este pătruns de o fericire fără margini, privind pământul care „se închina în faţa lui", apoi, fără să-şi dea seama, îngenunchează „şi-şi lipi buzele cu voluptate de pământul ud", simţindu-se „mare şi puternic ca un uriaş din basme". Destinul tragic al protagonistului eponim este anticipat printr-o **prolepsă**, constând din ***fraza***: „Se aplecă, luă în mâini un bulgăre şi-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoşată. Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu".

Nunta fastuoasă a lui George cu Florica are loc în noua casă a mirelui, naş fiind notarul Stoessel. Evenimentul reaprinde în sufletul lui

Ion dorința nestăpânită a iubirii și el nu-și poate lua ochii de la mireasă, „ca și când i s-ar fi lipit de ea într-o sărutare atât de pătimașă, că nicio putere din lume să nu-i mai poată despărți...". Ana, „gălbejită și uscată la obraji", simte aversiunea soțului și-i mărturisește disperată: „-Am să mă omor, Ioane!", dar el, nepăsător, îi răspunde cu cinism: „-Da omoară-te dracului că poate așa am să scap de tine!".

La scurt timp, Ana se spânzură în grajd, unde o găsește Zenobia, dar Ion se bucură și atenția sa se îndreaptă asupra lui Petrișor, deoarece „numai în sufletul copilului ține averea lui, numai cât ține sufletul copilului ține și moșia...". Ion își avertizează mama să aibă grijă de băiețel, în timp ce el își ispășea pedeapsa de o lună la închisoarea din Armadia, dar când se întoarce acasă îl găsește grav bolnav și, în cele din urmă, copilul moare. Vasile Baciu vrea înapoi pământurile, deoarece lui Ion nu i se mai cuvine nimic din ceea ce îi donase ca zestre fiicei sale. Preotul Belciug îi cheamă pe cei doi bărbați să-i împace și, dând dreptate fiecăruia dintre ei, îi convinge să lase averea „sfintei biserici, în cazul când, Doamne păzește, v-ați prăpădi fără moștenitori direcți, adică fără copii".

Deznodământul este ***anticipativ (previzibil)***, întrucât Ion, scăpat de Ana, este din ce în ce mai nestăpânit în iubirea pentru Florica, îl vizitează des pe George, prefăcându-se că-i este prieten. Prevenit de Savista-Oloaga, George vine acasă pe neașteptate, aude zgomote în curte, ia sapa, strigă și, pentru că nu-i răspunde nimeni, izbește la întâmplare, fără să vadă nimic. Simte că „fierul a pătruns în ceva moale", apoi mai lovește încă o dată și aude „un pârâit surd", iar când dă a treia oară este convins că l-a omorât. Așadar, Rebreanu propune pentru sfârșitul pătimașului Ion o crimă pasională, săvârșită cu o unealtă agricolă cu care se lucrează pământul ce-i fusese atât de drag protagonistului. George este arestat, așteptând sentința în închisoarea din Bistrița, iar Florica rămâne de rușinea satului.

În **celălalt plan narativ**, locul **central** îl ocupă **familia învățătorului Herdelea**, iar ***planurile secundare sunt conturate de comunitatea și fruntașii din satul Pripas, de preot, de oficialitățile statale: notari, judecători, politicieni, profesori*** etc. ***Planurile epice se înlănțuie și se influențează reciproc, în funcție de relația lui Ion cu celelalte personaje***: necazurile lui Herdelea sunt pricinuite de atitudinea ostilă a preotului și de trădarea lui Ion, care mărturisește că învățătorul îi scrisese jalba, atrăgând după sine conflictul acestuia cu autoritățile austro-ungare, supărările lui Ion privind obținerea pământului sunt provocate de viclenia lui Vasile Baciu, iar nefericirea lui George Bulbuc este cauzată de patima lui Ion pentru Florica etc.

Învățătorul Zaharia Herdelea, prezent încă de la începutul romanului la hora duminicală a țăranilor, este căsătorit și are trei copii: poetul visător Titu, domnișoarele Laura și Ghigi, nemăritate și fără zestre. Familia învățătorului are necazurile sale, care nu sunt puține și nici simple. Herdelea își zidise casa pe lotul ce aparținea bisericii, cu învoirea verbală a preotului, dar fără acte. Relațiile dintre ei se degradează cu timpul, Belciug având impresia că Herdelea îi sapă autoritatea în sat, mai ales după ce aflase că învățătorul scrisese jalba pentru Ion.

În sat, domină mentalitatea că oamenii sunt respectați dacă au oarecare agoniseală, fapt ce declanșează **conflicte sociale** între „sărăntoci" și „bocotani", între chibzuința rosturilor și nechibzuința patimilor, ducând la o luptă aprigă pentru existență. Destinele personajelor sunt determinate de această mentalitate, de faptul că familiile nu se întemeiază pe sentimente, ci pe interese economice, nu numai în colectivitatea rurală, ci și între intelectuali. Soluția lui Rebreanu este aceea că Ion se căsătorește cu o fată bogată, Ana, deși nu o iubește, Florica se mărită cu George pentru că are pământ, iar Laura, fiica învățătorului Herdelea, care-l îndrăgea pe studentul medicinist Aurel Ungureanu, îl acceptă pe Pintea ca soț numai pentru că nu cere zestre.

Un ***alt plan secundar al narațiunii*** urmărește **conflictul național** cu oficialitățile ungurești și politicienii vremii. În alegerile de deputați, Titu votează cu avocatul român Victor Grofșoru, dar învățătorul, interesat să câștige procesul intentat din cauza plângerii făcute lui Ion, votează cu ungurul Bela Beck, sperând că politicianul va interveni în favoarea sa. Cu toate acestea, învățătorul Zaharia Herdelea este suspendat din „serviciu pe timp nelimitat", sub pretextul că nici el și nici elevii săi nu știu ungurește, subinspectorul Horvat fiind foarte indignat că nu cunoșteau „limba statului". Incidentul îl apropie din nou pe învățătorul Herdelea de preotul Belciug, care-i face acte pentru lotul pe care este construită casa. În locul lui Zaharia Herdelea, ieșit la pensie, vine învățător la școala din Pripas tânărul Zăgreanu, care se îndrăgostește de Ghighi, mezina familiei Herdelea; pe care o cere în căsătorie, urmând să locuiască în casa din Pripas.

Finalul închis al romanului surprinde satul adunat la sărbătoarea sfințirii noii biserici, la care participă episcopul și protopopul de Armadia. Cincizeci și doi de preoți, cu episcopul în frunte, slujesc sfințirea bisericii. Fetele și flăcăii satului, îmbrăcați în haine albe de sărbătoare, jucau someșana în bătătura văduvei lui Maxim Oprea, iar intelectualii, „toată domnia", participă la banchetul organizat în „școala golită de bănci și înfrumusețată cu verdeață", reliefând **tehnica literară a contrapunctului**.

Prin simetrie cu incipitul, circularitatea operei este argumentată și de ***finalul romanului,*** unde, descrierea drumului care iese din satul

Pripas, sugerează că viaţa colectivităţii îşi urmează cursul firesc: „Peste drum, pe crucea de lemn, Hristosul de tinichea, cu faţa poleită de o rază întârziată, parcă îi mângâia, zuruindu-şi uşor trupul în adierea înserării de toamnă. [...]. Câţiva oameni s-au stins, alţii le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare, ştergând toate urmele. [...] Drumul trece prin Jidoviţa, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş, şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început...". Romanul se încheie cu o ***dedicaţie finală*** adresată „CELOR MULŢI UMILI!".

Personaj realist şi eponim (care dă numele operei-*n.n.*), **Ion Pop al Glanetaşului** este **tipic** pentru clasa ţărănimii, concentrând tragica istorie a săteanului ardelean din primele decenii ale secolului al XX-lea, fiind construit prin ***procedeul basoreliefului*** (scoaterea personajului în evidenţă). **Trăsăturile morale** ale lui Ion reies ***indirect***, din faptele, gândurile şi atitudinile lui, precum şi din relaţiile cu celelalte personaje şi în mod ***direct*** din caracterizarea naratorului şi a altor personaje. ***Conflictul interior*** şi ***mijloacele analizei psihologică*** reflectă ***modernismul*** protagonistului şi-i determină destinul previzibil. „**Iute şi harnic** ca măsa", **chipeş, voinic**, dar **sărac**, Ion resimte dureros prăpastia dintre el şi „bocotanii" satului ca Vasile Baciu. După ce se căsătoreşte cu **Ana**, **patima pentru pământ** se manifestă într-un gest de adorare, sărută pământul, iar faţa „îi zâmbea cu o plăcere nesfârşită". Odată satisfăcută patima pentru pământ, celălalt „glas", **iubirea pătimaşă** pentru Florica, duce fără dubiu la destinul tragic al eroului. Ion este omorât cu sapa de George, fiind ***drastic pedepsit de autor***, întrucât el se face vinovat de **degradare morală**, fiind răspunzător de viaţa Anei şi a copilului lor, tulbură tihna casei Bulbuc, liniştea familiei Herdelea şi a unei întregi colectivităţi.

Limbajul artistic al lui Liviu Rebreanu se individualizează prin respectul pentru adevăr, de unde reiese **obiectivarea şi realismul** romanului, precum şi prin precizia termenilor, acurateţea şi concizia exprimării, înscriindu-se în **modernism**. Tot ca o noutate, sobrietatea **stilului *anticalofil*** (împotriva scrisului frumos), lipsit de imagini artistice, reliefează crezul prozatorului că „strălucirile artistice, cel puţin în opere de creaţie, se fac mai totdeauna în detrimentul preciziei şi al mişcării de viaţă [...], ***e mult mai uşor a scrie frumos, decât a exprima exact***".

În concluzie, despre **monumentalitatea modernistă** a romanului lui Liviu Rebreanu, **George Călinescu** opina că „Ion" este „un poem epic, [...] o capodoperă de măreţie liniştită".

Romanul psihologic / Romanul experienţei / Roman subiectiv

„ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI"

de Camil Petrescu
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **roman subiectiv de analiză psihologică** ◆ **roman al experienţei** ◆ roman subiectiv modern ◆ roman citadin ◆ roman erotic (mitul iubirii şi motivul cuplului)

- tema: Iubirea -

Definiţie: *Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

Adept al ***modernismului interbelic*** lovinescian, **Camil Petrescu (1894-1957)** este cel care, prin opera lui, fundamentează ***principiul sincronismului***, contribuind substanţial la europenizarea literaturii române, prin introducerea unor ***noi categorii estetice*** ca ***autenticitatea, substanţialitatea, relativismul*** şi prin crearea ***personajului-narator, intelectual lucid şi analitic***. În **„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (1930)**, Camil Petrescu surprinde ***drama intelectualului lucid,*** însetat de absolutul sentimentului de iubire, dominat de ***incertitudini***, care se salvează prin conştientizarea dramei omenirii angrenată în tragismul unui război absurd, văzut ca iminenţă a morţii.

Ca orice **roman**, ***„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"*** este o ***specie epică în proză***, cu ***acţiune complexă, cu puternice conflicte şi o complicată intrigă,*** la care participă ***numeroase personaje*** bine ***individualizate*** şi construite modern de Camil Petrescu. Principalul mod de expunere este ***naraţiunea confesivă*** (cu caracter de confesiune-*n.n.*), iar

personajele se conturează ***direct*** prin ***descriere*** şi ***indirect***, prin propriile fapte, gânduri şi vorbe, prin ***dialog, monolog interior şi introspecţie auctorială***.

Perspectiva narativă unică este **modernă** şi reliefează punctul de vedere al ***naratorului-personaj,*** prin ***naraţiunea la persoana I/ focalizarea internă*** *„împreună cu”*, argumentând ***caracterul subiectiv*** al romanului. **Perspectiva psihologică** se defineşte prin ***„romanul experienţei”***, prin mijloacele de analiză a conştiinţei şi prin procesele psihologice ale protagonistului, ***naratorul autodiegetic*** apelând la ***dialog, monolog interior, autointrospecţie, flashback, retrospecţie, cuvinte cu valoare de simbol, observaţie atentă şi profundă a conştiinţei personajelor*** etc. **Valenţa temporală** este ***discontinuă***, bazată pe ***alternanţa temporală*** a evenimentelor, pe dislocări sub formă de ***flashback*** şi ***analepse.*** **Perspectiva spaţială** reflectă un ***spaţiu real*** (frontul, Bucureşti, Odobeşti, Câmpulung), dar mai ales un ***spaţiu imaginar închis***, al frământărilor, chinurilor şi zbuciumului din conştiinţa personajului.

(Structura şi compoziţia romanului)

Romanul este structurat în ***două părţi, cu titluri semnificative***, surprinzând două ipostaze existenţiale: ***„Ultima noapte de dragoste”***, care exprimă aspiraţia către sentimentul de **iubire absolută** şi ***„Întâia noapte de război”***, care ilustrează imaginea **războiului tragic şi absurd**, ca iminenţă a morţii. Dacă prima parte este ***o ficţiune***, deoarece Camil Petrescu nu era căsătorit şi nici nu trăise o dramă de iubire până la scrierea romanului, partea a doua este însă ***o experienţă trăită***, scriitorul fiind ofiţer al armatei române, în timpul Primului Război Mondial. Scris la ***persoana I***, romanul este ***un monolog liric,*** deoarece **protagonistul Ştefan Gheorghidiu** se destăinuie, se analizează cu luciditate, zbuciumându-se între certitudine şi incertitudine, atât în plan erotic, cât şi în planul tragediei războiului, când omenirea se află între viaţă şi moarte, reflectând ***propria experienţă de pe front***.

Alcătuit pe baza unui ***jurnal de campanie*** cu două ***planuri compoziţionale,*** în care ***timpul obiectiv*** (***cronologic***) evoluează paralel cu ***timpul subiectiv (discontinuu)***, îl motivează pe Camil Petrescu drept **novator al esteticii romanului modern**.

Semnificaţia titlului. Cuvântul „noapte” repetat în titlu redă simbolic incertitudinea, îndoiala, iraţionalul, nesiguranţa şi absurdul, necunoscutul şi tainele firii umane. Cele două „nopţi” sugerează şi două etape din evoluţia protagonistului -iubirea şi războiul-, dar nu şi ultimele, întrucât **finalul** relevă disponibilitatea lui Ştefan Gheorghidiu pentru o nouă experienţă existenţială.

(Construcţia subiectului şi a discursului narativ)

Incipitul romanului îl prezintă pe Ştefan Gheorghidiu, potrivit **jurnalului de front** al acestuia, ca proaspăt sublocotenent rezervist în primăvara anului 1916, contribuind la amenajarea fortificaţiilor de pe Valea Prahovei şi din apropierea Dâmbovicioarei. În ***jurnalul de campanie*** scris în *timp obiectiv,* ***naratorul-personaj*** incriminează cu ***ironie usturătoare*** incompetenţa sistemului de apărare militară a ţării, în preajma Primului Război Mondial. Realizată prin ***dialog,*** discuţia contradictorie purtată la popotă de ofiţeri are ca punct de plecare un fapt divers publicat în ziar, în care se comenta decizia tribunalului de a achita un bărbat care-şi ucisese soţia surprinsă în flagrant de adulter. ***Relativismul*** ca modalitate estetică modernă se manifestă în acest ***episod*** prin părerile total diferite ale locutorilor despre acelaşi subiect: iubirea şi relaţia de cuplu. Superficialitatea opiniilor îl enervează pe Gheorghidiu, care reacţionează exploziv şi surprinzător, exprimându-şi ideea pură (absolută) despre iubire: *„Cei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt”*, argumentând astfel ***autenticitatea, (principiul estetic modern)*** însemnând că poţi vorbi sincer numai despre tine, despre trăirile şi percepţiile proprii (roman al experienţei). Discuţiile stârnite minimalizează superioritatea sentimentului de dragoste în concepţia eroului şi-i declanşează acestuia ***prima experienţă a cunoaşterii, iubirea***, simţită cu forţă şi dominată de **incertitudini.**

Prin memorie involuntară, declanşată de discuţia de la popotă, Gheorghidiu aduce în prezent (*timpul subiectiv*), prin ***retrospecţie*** şi ***discontinuitate temporală*** **experienţa erotică**, pe care o notează în jurnalul de campanie: „Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală”. Sentimentul de iubire fusese alimentat, la început, de orgoliul studentului la Filozofie, întrucât Ela era cea mai frumoasă studentă de la Litere. Căsnicia este liniştită o vreme, mai ales că duc o viaţă modestă, aproape de sărăcie, iubirea fiind singura lor avere. Invitaţi la masă de unchiul Tache, Ştefan îi înfruntă pe bătrânul avar şi pe Nae Gheorghidiu, **scena** căpătând ***accente balzaciene*** atât prin descrierea detaliată a casei („casă veche mare cât o cazarmă”), cât şi prin construirea tipului de avar ursuz şi dificil care, deşi bogat, locuia într-o singură cameră ce îndeplinea toate funcţiile. Moartea unchiului Tache îi aduce lui Ştefan Gheorghidiu o moştenire substanţială, fapt care schimbă radical viaţa tânărului cuplu, societatea mondenă căpătând pentru Ela importanţă primordială. Ştefan descoperă că soţia sa este subjugată de aspecte pragmatice, amestecându-se în certurile iscate de testament, în afaceri, deşi el ar fi vrut-o „mereu feminină, deasupra discuţiilor acestea vulgare”.

Sub influenţa Anişoarei, verişoara lui Ştefan, Ela este atrasă în societatea mondenă, lipsită de griji, dar şi de adevărate orizonturi, preocupată numai de modă, distracţii nocturne sau escapade, lume în care ea se simte uimitor de bine. În casa Anişoarei, cunosc „un vag avocat, dansator, foarte căutat de femei", domnul G., şi Ştefan observă că soţia sa este surescitată în preajma lui, ba mai mult, se străduia să stea mereu alături de el.

Fire reflexivă şi pasională, Ştefan Gheorghidiu ***disecă şi analizează cu luciditate*** noua comportare a Elei, acumulând progresiv ***nelinişti şi îndoieli interioare***, care devin sfâşietoare şi pe care le exprimă prin ***monolog interior***: „nu mai puteam citi nicio carte, părăsisem Universitatea". Ştefan se chinuie îngrozitor la petrecerile mondene, ***cântărind şi analizând fiecare vorbă, fiecare gest (luciditatea)*** al Elei. Cu toate acestea, ***respinge cu fermitate stupiditatea geloziei***, considerând-o neconformă cu normalul şi realitatea: „Nu, n-am fost nicio secundă gelos, deşi am suferit atâta din cauza iubirii".

Excursia la Odobeşti pune sub semnul îndoielii fidelitatea soţiei, orice element exterior provoacă în sufletul lui Ştefan catastrofe chinuitoare. Compania insistentă a domnului G., aşezarea Elei la masă lângă el, gesturile familiare (mănâncă din farfuria lui) sunt tot atâtea prilejuri de ***observaţie atentă şi frământare interioară*** care provoacă eroului o chinuitoare suferinţă, nu numai din orgoliu, deziluzie şi neputinţă, dar şi pentru că *se sileşte să-şi ascundă chinurile, se dedublează.*

Altă dată, sosind pe neaşteptate într-o noapte de la Azuga, unde fusese concentrat două săptămâni, nu-şi găseşte soţia acasă, drama se amplifică, iar casa goală i se pare „ca un mormânt fără nevastă-mea". Servitoarea nu poate oferi nicio informaţie, el o caută cu disperare pe la rude, este înnebunit de deznădejde, iar când Ela soseşte acasă pe la opt dimineaţa o alungă, fiind convins că „niciodată femeia aceasta nu mă iubise" şi-i cere să divorţeze „fără formalităţi, fără explicaţii multe". ***Suferinţa este mistuitoare***, fiind frământat de ***incertitudini***, atunci când găseşte întâmplător un bilet de la Anişoara, care purta data respectivă şi prin care o ruga pe Ela să petreacă noaptea la ea, soţul fiind plecat la moşie. Structură de **intelectual** în ***căutare de certitudini***, Ştefan interpretează faptul ca pe o ticluire pusă la cale de Ela pentru a-i adormi bănuielile, apoi se îndoieşte de motivul pentru care ar fi recurs ea la o astfel de stratagemă, ***analizând şi disecând*** toate eventualităţile.

După un timp cei doi se împacă şi sublocotenentul Ştefan, fiind concentrat în armată pe valea Prahovei, aranjează ca Ela să petreacă vara

la Câmpulung, dar îl zăreşte în oraş pe domnul G. şi atunci nu se mai îndoieşte că „venise pentru ea aici, îi era deci sigur amant". Plănuieşte să-i omoare pe amândoi, dar se întâlneşte cu locotenent-colonelul care îl sileşte să meargă împreună la regiment, fiind astfel împiedicat să-şi ducă la îndeplinire planul de răzbunare împotriva celor doi amanţi.

„Cartea a doua" a romanului începe cu capitolul ***„Întâia noapte de război"***, care ilustrează o ***imagine de groază*** a frontului: o armată dezorganizată, ofiţeri incompetenţi şi ostaşi dezorientaţi. Desprinderea eroului din incertitudinea torturantă a iubirii se face prin ***trăirea unei experienţe cruciale***, mult mai dramatice, aceea a războiului la care Gheorghidiu participă efectiv, luptând pentru eliberarea Ardealului de sub ocupaţia trupelor austro-ungare. Ofiţerul Ştefan Gheorghidiu descoperă o realitate cumplită, lipsită de entuziasme şi eroism, ci ordine date anapoda de către conducătorii militari, marşuri istovitoare, foamete şi mai ales ***iminenţa permanentă a morţii*** cu care oamenii se află faţă în faţă în fiecare clipă. Notaţiile din jurnalul de campanie reflectă acum ***o experienţă trăită direct***, în ***timpul obiectiv*** al petrecerii faptelor. Starea de confuzie totală, ordinele contradictorii, deruta ofiţerilor sunt ilustrate prin episoade cutremurătoare, dublate de o ironie subtilă. De pildă, un ordin de retragere este dat în direcţie opusă şi, când un ofiţer îl imobilizează pe Gheorghidiu şi strigă „Prizonier, prizonier", îşi dau seama că sunt amândoi români, că fac parte din aceeaşi armată şi „ne pufneşte pe toţi un râs ca de morţi". ***Autenticitatea*** specifică **naratorului-personaj** surprinde **momente reale** din război, **episodul** surorilor Maria şi Ana Mănciulea, în capitolul intitulat ***„Întâmplări pe apa Oltului"***, fiind sugestiv. După ce sunt arestate sub acuzaţia de spionaj, Maria Mănciulea este decorată cu „Virtutea militară", deoarece călăuzise armata română să treacă Oltul şi să învingă inamicul.

Camil Petrescu creează pagini antologice prin ***imaginile de apocalips***, ca acelea din capitolul ***„Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu"***. Un soldat, Marin Tuchei, şopteşte întruna: „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu..."; altul este şocat pentru că a văzut cum un obuz i-a retezat capul lui Amariei, care „fugea, aşa fără cap, după dumneavoastră, domnule locotenent. A mers cam la vreo patru-cinci paşi şi pe urmă a îngenuncheat şi a căzut. "

Rănit şi spitalizat, Ştefan Gheorghidiu se întoarce în Bucureşti, Ela îi pare o străină şi-i propune să se despartă, gândind nepăsător: „sunt obosit, mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată", deşi cândva „aş fi putut ucide pentru femeia asta [...] aş fi fost închis din cauza ei, pentru crimă". Îşi dă seama, cu **luciditate**, că oricând ar fi putut „găsi alta la fel". Îi dăruieşte Elei casele de la Constanţa, bani, „absolut tot ce e în casă, de la

obiecte de preţ la cărţi... de la lucruri personale, la amintiri. ***Adică tot trecutul***".

Protagonistul romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", **Ştefan Gheorghidiu**, ***identificându-se în totalitate cu autorul*** **Camil Petrescu**, este un **personaj-narator (narator autodiegetic)**, deoarece ***relatează la persoana I*** şi ***analizează cu luciditate*** toate evenimentele şi stările interioare prin care trece acest **intelectual lucid, dominat de incertitudini,** care-l motivează ca **personaj modern**.

Prima ***experienţă*** de cunoaştere, **iubirea**, e trăită ficţional sub ***semnul incertitudinii, faptele, gesturile, privirile şi cuvintele Elei se reflectă în conştiinţa eroului*** **(autenticitatea)** care suferă la modul sublim **drama erotică.** A doua ***experienţă*** de viaţă fundamentală în planul cunoaşterii existenţiale este **războiul**, frontul, o **experienţă trăită direct**, care constituie polul terminus al dramei absolutului. ***Imaginea războiului*** este demitizată, nimic eroic, nimic înălţător, ***războiul este tragic şi absurd***, faptele sunt expuse cu precizia calendaristică a jurnalului de front, fiind înregistrate cu scrupulozitate de locotenentul Gheorghidiu. El este singurul personaj camilpetrescian care supravieţuieşte eşecului idealului, deoarece „absolutul morţii eclipsează absolutul iubirii" (**Dumitru Micu**). Ştefan Gheorghidiu trăieşte ***drama singurătăţii intelectualului lucid, analitic şi reflexiv,*** care devine conştient că ***„o iubire mare e mai curând un proces de autosugestie".*** **Principalele modalităţi de caracterizare sunt moderne, proprii analizei psihologice** şi evidenţiază ***autenticitatea*** personajului-narator: ***monologul interior, dialogul, introspecţia stărilor sufleteşti, autoanaliza şi autointrospecţia***, precum şi noile elemente ale esteticii romanului modern, ***timpul obiectiv şi subiectiv, memoria involuntară, jurnalul***.

Ela este **personajul feminin al romanului**, simbolizând **idealul de iubire** către care aspiră cu atâta sete Ştefan Gheorghidiu, căreia autorul nu-i oferă nicio şansă de a se disculpa sau de a se confesa. Femeia este construită exclusiv **prin ochii bărbatului însetat de absolutul iubirii**, al cărui crez nu face concesii sentimentului: „Cei care se iubesc au dreptul de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt."

Registrul stilistic se caracterizează prin ***claritate, sobrietate, frază scurtă şi nervoasă, este analitic şi intelectualizat***. Stilul este ***anticalofil***, iar autorul consideră că într-o operă literară relatarea subiectului trebuie să fie precisă şi concisă, „ca într-un proces verbal".

În concluzie, **originalitatea romanului subiectiv** e dată de ***subtilitatea analitică a propriei conştiinţe***, de drama intelectualului complex şi introvertit, declanşată prin ***memorie involuntară***, de faptul că

autorul este în acelaşi timp **personaj şi narator (narator autodiegetic)**. În concepţia lui **George Călinescu**, Ştefan Gheorghidiu este „un om cu un suflet clocotitor de idei şi pasiuni, un om inteligent [...], plin de subtilitate, de pătrundere psihologică [...] şi din acest monolog nervos se desprinde [...] o viaţă sufletească [...], un soi de simfonie intelectuală".

„PATUL LUI PROCUST"

de Camil Petrescu
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **roman subiectiv de analiză psihologică** ◆ **roman al experienţei** ◆ roman subiectiv modern ◆ roman citadin ◆ roman erotic (mitul iubirii şi motivul cuplului)

- tema: Iubirea -

Definiţie: *Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

Al doilea roman al lui **Camil Petrescu (1894-1957), „Patul lui Procust"**, apare în **1933**, la numai trei ani după „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" şi constituie, un eveniment literar cu totul novator, consolidând **modernitatea romanului românesc**. Camil Petrescu fundamentează ***principiul sincronismului*** promovat de ***modernismul lovinescian***, contribuind la europenizarea literaturii române prin noi **categorii estetice** (autenticitatea, substanţialitatea, relativismul, luciditatea) şi prin crearea personajului **intelectual lucid şi analitic**. Inspirat din estetica literară a lui Marcel Proust („Noua structură şi opera lui Marcel Proust") şi luând ca model cel mai sugestiv roman al scriitorului francez - „În căutarea timpului pierdut"-,

Camil Petrescu propune o **creaţie literară autentică**, bazată pe ***experienţa trăită*** a autorului şi reflectată în propria conştiinţă: ***„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... [...] Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi...”.***

Ca orice **roman**, „Patul lui Procust” este o ***specie epică în proză***, cu ***acţiune complexă, cu puternice conflicte şi o complicată intrigă***, la care participă ***multe personaje*** bine ***individualizate*** şi construite ***modern*** de Camil Petrescu. Principalul mod de expunere este ***naraţiunea confesivă*** (caracter de confesiune-*n.n.*), iar ***personajele*** se conturează ***direct*** prin ***descriere*** şi ***indirect***, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, prin ***dialog, monolog interior şi introspecţie auctorială.***

Perspectiva narativă relativizată este **modernă** şi defineşte punctul de vedere al **personajelor-naratori (naratori autodiegetici şi homodiegetici)**. ***Situaţia diegetică*** implică anumite trăsături gramaticale şi semantice ale textului: ***naraţiunea la persoanei I şi a III-a, focalizarea internă „împreună cu” şi focalizarea „dindărăt”, frecvenţa monologului interior, organizarea subiectivă a secvenţei temporale.*** **Modernitatea** romanului se defineşte şi prin fluxul conştiinţei **naratorilor diegetici**: Fred Vasilescu, personaj secundar, este ***narator homodiegetic***, întrucât relatează, ***la persoana a III-a***, evenimente care nu se referă exclusiv la el însuşi, ci şi la G.D.Ladima, Emilia Răchitaru, Doamna T.; ***narator autodiegetic*** este ziaristul G.D.Ladima, care se confesează, ***la persoana I***, în scrisorile adresate Emiliei; ***naratorul heterodiegetic*** este autorul însuşi, prin notele de subsol.

Caracterul de **roman subiectiv** este argumentat de ***confesiunea*** personajelor prin modalităţi literare diverse: ***stilul epistolar*** (G.D.Ladima şi Doamna T.), ***formula jurnalului*** (Fred Vasilescu), ***autenticitatea*** (notele de subsol ale autorului)

Perspectiva psihologică este realizată prin mijloacele de analiză a conştiinţei şi procesele psihologice ale eroilor, ***naratorii autodiegetici*** apelând la ***dialog, monolog interior, autointrospecţie, flashback, analepsă, retrospecţie, cuvinte cu valoare de simbol, observaţie atentă şi profundă a conştiinţei personajelor*** etc.

Perspectiva temporală este ***discontinuă***, bazată pe ***alternanţa temporală*** a evenimentelor, pe dislocări sub formă de ***flashback şi analepsă.*** **Perspectiva spaţială** reflectă un ***spaţiu real***, casa Emiliei şi redacţia ziarului din Bucureşti, Techirghiol etc., dar mai ales un ***spaţiu imaginar închis***, al frământărilor, chinurilor şi zbuciumului din conştiinţa personajelor.

Structura romanului este ***complexă***, determinând **compoziţia** pe **mai multe planuri narative** care ***se intersectează şi se determină reciproc***. Îmbinarea ***romanului epistolar*** cu formula ***jurnalului*** şi cu

autenticitatea notelor auctoriale definesc tehnica **modernă** a **romanului în roman**.

Tema romanului este **modernă** şi ilustrează problematica fundamentală a prozei camilpetresciene: drama iubirii şi drama **intelectualului lucid**, **inflexibil** şi **intransigent**, însetat de atingerea **absolutului în iubire şi în demnitate umană**. ***Formulele de modernitate estetică*** sunt bine conturate în romanul „Patul lui Procust”: ***substanţialitatea*** este evidentă prin cele două aspecte ale existenţei umane, iubirea şi demnitatea, ca esenţă a vieţii; ***relativismul*** este prezent prin viziunea diversificată a iubirii şi a demnităţii, reflectate diferit în conştiinţa personajelor; ***autenticitatea*** este receptarea realităţii în propria conştiinţă, de către fiecare personaj în parte („dosare de existenţă”); ***naraţiunea la persoana întâi*** este modul de relatare al fiecărui erou care se confesează; ***stilul anticalofil*** (împotriva scrisului frumos) presupune exprimarea concisă şi exactă a ideilor, trăirilor, concepţiilor, „ca într-un proces-verbal”.

Semnificaţia titlului. Titlul este o ***sintagmă mitologică***, „Patul lui Procust” face trimitere directă la un ***mit*** din antichitate, conform căruia tâlharul Procust din Atica aducea oaspeţii la han şi îi silea să încapă perfect într-un pat de aramă, socotit de el ca ***spaţiu ideal***. Orice nepotrivire a călătorului în patul lui Procust, atrăgea după sine ciuntirea omului prin tăiere cu securea, dacă acesta era prea lung, ori, dimpotrivă, întinderea lui prin zdrobirea cu un ciocan, dacă acesta era prea scurt, individul trebuind să suporte „chinurile de a fi potrivit” măsurării impuse, sfârşind cu moartea nefericiţilor. (Teodor Parapiru, „Dicţionar enciclopedic de expresii celebre”)

Titlul romanului imaginează societatea ca pe un „pat al lui Procust”, spaţiu limitat al unei realităţi rigide, în care valorile intelectuale şi orice aspiraţie către un ideal respins de societate sunt ostracizate. Ea impune tuturor oamenilor un tipar fix de existenţă şi oricine se abate de la regulile sociale stricte este supus deformărilor chinuitoare, cărora nu le rezistă. După cum însuşi **autorul** mărturisea într-un interviu, acţiunea romanului are loc, „în sens strict [...] într-un pat”, care constituie o ambianţă pentru ilustrarea vieţii literare, politice şi financiare a societăţii româneşti, între anii 1926 – 1928.

(Construcţia subiectului şi a discursului narativ)

Incipitul este o ***adresare directă,*** constând în mustrările pe care doamna T. le face **autorului** şi pe care acesta le explică în subsolul primei pagini.

Acţiunea romanului începe cu **trei scrisori ale doamnei T.** şi cu **notele din subsol ale autorului**, care o îndeamnă să facă publică propria experienţă erotică nefericită, cu scopul de a crea ***„un dosar de existenţe”.***

Ea refuză şi scriitorul o convinge să se confeseze în epistole, recomandându-i un stil precis şi concis, *„Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie”*, concepţie ce susţine, de altfel, ***anticalofilismul*** lui Camil Petrescu.

Scrisorile doamnei T. ***narează la persoana I*** dezamăgirea dureroasă produsă de faptul că amantul ei, X, nu o mai iubeşte şi nu-i dă nicio explicaţie, deşi ea suferise „din cauza lui aproape mortal” şi se întreabă cum poate el s-o prefere pe alta, cum să trăiască „o viaţă completă fără mine”. Prin ***flashback***, ea îşi rememorează trecutul, mărturiseşte că un anume D., care-i inspirase totdeauna milă şi dezgust, o iubea obsesiv de cincisprezece ani, de pe când era „cea mai frumoasă fată din oraşelul nostru”. La optsprezece ani, tânăra se căsătorise cu un inginer neamţ şi plecase în Germania, apoi divorţase şi, stabilită la Bucureşti, se îndrăgostise pătimaş de domnul X. Suferinţa doamnei T se amplifică din cauza umilirii, a mândriei rănite în urma abandonării inexplicabile de către iubitul ei, mai ales că îl întâlneşte în tren împreună cu noua amantă, ducându-se la munte, aşa cum altă dată mergeau doar ei doi. În **notele de subsol** aferente scrisorilor doamnei T., **autorul** dezvăluie numele eroinei, **Maria T.Mănescu** şi al iubitului ei, **Fred Vasilescu**, tânăr monden, fermecător şi aviator, fiul industriaşului analfabet Tănase Vasilescu-Lumânăraru.

Jurnalul lui Fred Vasilescu este cea mai întinsă şi complexă parte a romanului şi poartă titlul ***„Într-o după-amiază de august”***, cuprinzând confesiunea tânărului privind iubirea pentru doamna T., scrisorile de dragoste ale lui George Demetru Ladima către Emilia, precizările lămuritoare ale acesteia şi notele de subsol ale autorului. În acest capitol, Camil Petrescu realizează şi o imagine complexă a vieţii economice, politice şi financiare din România, între anii 1926 – 1928.

La rugămintea **autorului**, Fred Vasilescu notează în jurnalul său iubirea pentru doamna T. şi scrisorile lui George Demetru Ladima, din ambele confesiuni reieşind două puncte de vedere diferite asupra aceleiaşi pasiuni -iubirea-, adică ***„două romane subiective*** despre aceeaşi poveste de dragoste”, la care se adaugă şi „comentariile autorului, care reuşeşte să creeze nişte veritabile dosare de existenţă” (**Gheorghe Glodeanu** – ***„Poetica romanului românesc interbelic”***), toate acestea concretizând ***moderna estetică*** a ***relativismului***.

Ca **timp**, întâmplările relatate de **jurnalul** lui Fred încep într-o după-amiază călduroasă de august, iar **spaţiul real** este ***patul Emiliei Răchitaru***, o semiprostituată cu pretenţii de artistă, căreia tânărul de 25 de ani, spirit monden, cu educaţie aleasă, diplomat şi aviator, îi face o vizită. Încercând să-l impresioneze, Emilia îi povesteşte despre unul, **Ladima**,

„care m-a iubit îngrozitor, săracul” şi care murise acum trei luni, apoi îi dă scrisorile de dragoste pe care acesta i le trimisese în ultimii doi ani. Fred Vasilescu **citeşte** pe rând şi în ordine fiecare scrisoare din teancul legat cu fundă roz.

Ladima fusese gazetar incoruptibil şi poet sensibil, de aceea Fred (***narator homodiegetic***) este uimit cum acest om remarcabil nu se gândise că se compromite scriindu-i unei astfel de femei, o cocotă de lux pe care o vizitau şi alţi bărbaţi. **Scrisorile** lui Ladima creionează un îndrăgostit sensibil şi ingenuu, animat de sentimente pure, care o idolatrizează pe Emilia tratând-o ca pe o tânără candidă şi castă. Cu toate că trece prin chinuri mistuitoare atunci când află întâmplător că Emilia are amant, Ladima continuă să o iubească. Cei doi nu întreţin relaţii amoroase pentru că el „era idealist. [...] Îi plăcea, aşa, să stea aci”, îi mărturiseşte lui Fred, Emilia, „tot senină, mare şi goală”.

Mândria lui Ladima pentru „logodnica” lui, aşa cum o prezintă pe Emilia celor mai buni prieteni ai săi, Bulgăran, Cibănoiu şi Penciulescu, este inexplicabilă pentru Fred, care consideră că scrisorile nu trebuie să mai rămână „în mâna Emiliei”, întrucât acestea puteau compromite amintirea lui Ladima, statutul său de poet talentat şi de gazetar intransigent, aşa că se hotărăşte să le fure.

Dintr-o altă **perspectivă narativă şi altă perspectivă temporală**, Fred rememorează toate întâmplările legate de Ladima, în care se implicase în mod direct (***narator homodiegetic***) şi îşi aminteşte faptul că îl cunoscuse în iulie 1926, într-o împrejurare foarte personală, când venise la Techirghiol ca să se afle – neobservat şi nebănuit de nimeni - în apropierea doamnei T, pe care o iubea pătimaş în taină. Ladima este primul şi singurul căruia Fred îi destăinuieşte chinurile prin care trece iubind-o atât de total pe doamna T., simţind o pornire inexplicabilă pentru confesiune: „Era singurul pe lume căruia i-aş fi încredinţat taina, pe care n-o ştiu nici părinţii mei, faptul cumplit care e cancerul vieţii mele, care mă face să fug de-o femeie iubită”. Fred îl recomandă pe Demetru Ladima tatălui său, Tănase Vasilescu, pentru a-l lua director la „Veacul”, ziar înfiinţat împreună cu Nae Gheorghidiu, cu scopul de a stăvili o campanie de presă pornită împotriva deputatului, prin care se dezvăluiau afacerile necinstite privind fabrica de muniţii din Ardeal şi recepţia unor avioane, din care cauză fusese remaniat din funcţia de ministru. Tânărul director s-a ocupat cu pasiune şi înfrigurare de organizarea gazetei, pe care o scrie aproape singur şi ziarul se impune ca formatoare de opinie, având succes financiar, atingând în două luni tirajul „excepţional de 14 mii de exemplare”. Credibilitatea ziarului constă în faptul că Ladima este „absolut invulnerabil – şi se făcuseră investigaţii la tribunalul din oraşul lui de naştere, detectivii îi urmăriseră tot firul trecutului, îi scrutaseră viaţa”

dar, negăsind nimic de care să se agațe, nu se putea riposta în niciun fel campaniilor lui de presă, care deveniseră extrem de virulente.

Notele de subsol ale autorului (narator heterodiegetic) sunt o altă **perspectivă narativă și temporală** și se constituie într-o ***satiră vehementă*** privind statutul cetățeanului în societatea vremii, unde toate șansele sunt de partea afaceriștilor veroși, pe când cei cinstiți, ca Ladima, trăiesc mizerabil și în umbra celorlalți. Astfel că ***talentul, cinstea și demnitatea*** gazetarului Ladima nu pot învinge păienjenișul afacerilor frauduloase ale lui Nae Gheorghidiu și Lumânăraru. Ziaristul descoperă întâmplător neregulile dintr-o afacere în industria minieră și la C.F.R., care păgubea statul român cu un miliard de lei anual, fără să bănuiască implicarea totală a patronilor săi în această fraudă. Gestul decisiv care a dus la ruperea definitivă a colaborării a fost apariția unui articol de o violență deosebită, prin care Ladima acuză puterea politică de matrapazlâcuri în domeniul financiar-bancar. Fred își amintește că îl rugase pe Ladima să renunțe la demisie, dar acesta refuzase categoric***: „Nu sunt în stare să scriu două rânduri care să nu vie dintr-o convingere adâncă"***, afirmație ce individualizează concepția camilpetresciană despre **autenticitate.**

„Epilogul I" cuprinde relatarea lui Fred Vasilescu despre împrejurările sinuciderii lui George Demetru Ladima. Necrologurile sunt surprinzător de elogioase, Ladima fiind considerat „un strălucit talent", „o mare pierdere pentru literatura românească", dar unul singur îl impresionează profund: „Unul dintre cei mai mari poeți ai timpului... hrănit cu oțet, fiere și dezgust de contemporani, a dus tăcut țeava rece pe inima caldă și stupidă și a domolit-o, sfărâmând-o. Noapte bună, poet smintit și cumsecade". Deși pare absurd ca un om ca Ladima să-și tragă un glonț în inimă din cauza „unei femei atât de vulgare ca Emilia", Fred știe că acest soi de cocote provoacă adevărate drame de amor, sinucideri sau crime, pe când cele superioare, inteligente și distinse provoacă suferințe mult mai adânci, dar pe un alt plan spiritual***: „Toate dramele din toți anii, de când sunt atent la lume, sunt din mahalaua sufletească"***. Un ultim gest disperat al lui Ladima pentru a-și salva onoarea este acela de a lăsa o scrisoare erotică doamnei Maria Mănescu și 1000 de lei în buzunar ca să nu poată fi bănuit de o iubire compromițătoare pentru triviala Emilia ori de sărăcie înjositoare: „nu trebuie să se știe că am iubit asemenea femeie și că în viață am suferit de foame. [..] Am trăit patruzeci de ani, inutili".

În**„Epilogul II"**, subintitulat *„Povestit de autor"*, ***naratorul heterodiegetic relatează la persoana a III-a*** împrejurările bizarului accident de avion în care murise Fred Vasilescu, a doua zi după ce îi predase autorului caietele jurnalului-și după ce-și întocmise testamentul prin care întreaga avere îi revenea doamnei T. Prăbușirea avionului este, așadar, suspectă și inexplicabilă, putând fi interpretată și ca ***sinucidere***.

Finalul romanului este deschis și cuprinde ***dialogul*** doamnei T cu naratorul heterodiegetic, din care reies frământările ei privind ***incertitudinea iubirii***, „uneori și mie mi se părea că mă iubește...[...] o iubire pătimașă ascunsă" și mărturisirea că l-a iubit pe Fred cu pasiune, cu voluptate și nu a înțeles niciodată de ce el rupsese această relație. Uimirea și descumpănirea doamnei T. se accentuează atunci când află din jurnalul lui Fred că și el o iubise cu pasiune, dar naratorul renunță definitiv la aflarea unor eventuale răspunsuri lămuritoare privind iubirea ciudată dintre cei doi, deoarece adevărurile nu pot fi limitate: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat, așa cum singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului".

George Demetru Ladima este **personajul absent** din roman, portretul de **intelectual** fiind conturat în ***spirit modern: direct,*** prin *confesiunea sentimentelor și concepțiilor proprii* reieșite din scrisorile adresate Emiliei și ***indirect***, prin *impresiile puternice ale celorlalte personaje*, ca Fred Vasilescu și Emilia Răchitaru, prin *notele de subsol ale autorului*, prin *articolele de ziar reproduse* în aceste note, prin *opiniile altor personaje*, ca procurorul care anchetase sinuciderea ori mărturiile prietenilor lui de cafenea. Ladima, **poet talentat și gazetar intransigent**, cumulează toate trăsăturile specifice personajului camilpetrescian: **intelectual lucid, analitic, inadaptat social, hipersensibil, însetat de adevăr și demnitate**. El trăiește în lumea **ideilor pure**, având **iluzia unei iubiri ideale** și aspirând către **demnitate umană absolută** în ***profesia de ziarist***, ca esențe existențiale. Ladima este ***un învins***, refuzând – din orgoliu – să-și accepte toată mizeria vieții, experiența umilitoare a traiului zilnic, iar faptul că se îndrăgostise de „o femeie ordinară, o semiprostituată, pe care el o crede întruchiparea purității și bunătății, e o consecință a condiției sale jalnice sociale și materiale". **(Ov.S.Crohmălniceanu)**

Fred Vasilescu este fiul lui Tănase Vasilescu-Lumânăraru, industriașul multimilionar asociat în diferite afaceri oneroase cu politicianul liberal Nae Gheorghidiu, personaje conturate anterior în romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război". Sub ***aparența unui tânăr superficial***, pe care „banda" îl considera interesant pentru că era **plin de bani, boem, snob și superficial**, Fred este **un intelectual lucid, introvertit, inteligent, autoanalitic și hipersensibil.** Tânărul moare intempestiv, a doua zi după predarea caietelor în mâna autorului, în care confesiunile sunt o permanentă ***autointrospecție***, ca și când scrisul l-ar fi ajutat să se izbăvească de suferință prin ***analiza lucidă*** a „cancerului" vieții lui, **iubirea**. ***Misterul iubirii lui reintră, prin moartea eroului, în circuitul marilor enigme ale Universului.***

Destinele celor două personaje masculine - Fred şi Ladima - sunt, în concepţia lui Nicolae Manolescu, două enigme care stau faţă în faţă, una fiind ***imaginea răsturnată*** a celeilalte: „dacă Ladima îşi pierde cu desăvârşire capul pentru o femeie vădit inferioară şi se sinucide probabil din cauza ei, făcând însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedeşte capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deşi nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascând motivul la fel de grijuliu ca şi Ladima. [...] Dragostea (şi cu atât mai mult dragostea-pasiune) transformă pe cel ce iubeşte în sclavul celui iubit: iar Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T." **Fred sacrifică iubirea din vanitate, iar Ladima din demnitate**.

Doamna T. este numele enigmatic pe care Camil Petrescu îl dă eroinei Maria T. Mănescu, numele întreg al eroinei fiind amintit în trecere de Fred Vasilescu, atunci când îşi scrie testamentul şi, mai accentuat, în scrisoarea de adio pe care George Demetru Ladima i-o adresează femeii înainte de sinucidere. Camil Petrescu creează un **model de feminitate, de delicateţe şi sensibilitate**, calităţile spirituale şi intelectuale ale doamnei T. constituind un adevărat şi înalt ***omagiu adus ideii de femeie aflată în culmea perfecţiunii.***

Emilia Răchitaru este **cocota de lux şi actriţa fără talent** care stârneşte o pasiune mistuitoare şi inexplicabilă în sufletul sensibil al lui George Demetru Ladima, pentru care ea este **frumoasă, pură şi candidă**.. Pentru Fred, Emilia este **proastă şi insensibilă ca femeie, total lipsită de talent ca actriţă**, pe scenă fiind „dezastruoasă ca o bucătăreasă patetică" *(relativism)*.

George Călinescu susţine că nu există în viaţa reală decât femei ca Emilia, "femeia de toate zilele" ce se poate caracteriza, pe când „Doamna T. este fantoma romanului, aspiraţiunea lui Fred, obscură şi enigmatică, tocmai prin aceasta, şi dacă autorul n-a ştiut să-i dea tonuri de ulei, este pentru că n-a putut s-o scoată din mediul ei aerian".

Modernitatea romanului e dată de ***subtilitatea şi profunzimea analitică a conştiinţelor***, de ***dramele interioare*** suferite din iubire şi demnitate, de ***identificarea deplină a timpului subiectiv cu cel obiectiv***, de faptul că ***personajele*** sunt în acelaşi timp şi ***naratori diegetici***. **Principalele modalităţile de analiză psihologică** utilizate de Camil Petrescu în roman constituie tehnici specifice creaţiilor literare psihologice, pe care le îmbină, cu măiestrie şi talent: ***monologul interior, dialogul, introspecţia conştiinţei şi a sufletului, retrospecţia, autoanaliza şi autointrospecţia,*** *care scot în evidenţă zbuciumul interior al personajelor, cauzat de* ***aspiraţia spre absolut***.

Camil Petrescu, **romancier prin excelenţă citadin**, realizează o literatură intelectuală, situându-se pe linia ideii că actul scrisului este, în primul rând, „o experienţă spirituală, o formă de confesiune destinată să atingă suprema sinceritate şi să ducă la o revelaţie existenţială" (Ov.S.Crohmălniceanu – *„Literatura română între cele două războaie mondiale"*).

„MAITREYI"

de Mircea Eliade

Perioada interbelică ◆ **roman subiectiv de analiză psihologică** ◆ **roman al experienţei** ◆ roman subiectiv modern ◆ roman citadin ◆ roman erotic (mitul iubirii şi motivul cuplului)

- tema: Iubirea -

Definiţie: *Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

În studiul intitulat „Fragmentarium", **Mircea Eliade (1907-1986)** defineşte **literatura autenticităţii** ca pe o mare creaţie epică ce „reflectează în bună parte şi mijloacele de cunoaştere ale epocii, sensul vieţii şi valoarea omului, cunoaşterile ştiinţifice şi filozofice".

Romanul „Maitreyi", apărut în **1933**, face parte din **literatura modernă interbelică** şi ilustrează ***epicul pur***, în spiritul lui André Gide, care creează **eroul lucid**, dominat de dorinţa cunoaşterii de sine, care-şi ordonează epic ***experienţele trăite.*** **„Maitreyi"** este un **roman erotic şi exotic, precum şi un roman al autenticităţii**, în care se îmbină mai multe specii literare: **jurnalul, eseul, reportajul şi naraţiunea la persoana I.**

Geneza romanului

În 1928, Mircea Eliade pleacă în India, la Universitatea din Calcutta, unde învaţă sanscrita şi studiază filozofia hindusă cu ilustrul profesor Dasgupta. El locuieşte o vreme în casa celebrului filozof, unde o cunoaşte pe fiica acestuia, Maitreyi. Mircea Eliade consemnează într-un **jurnal** faptele, întâmplările, ***experienţa trăită*** în India, care constituie baza viitoarei creaţii epice, „Maitreyi", în care autorul esenţializează **mitul iubirii şi motivul cuplului**.

(Structura textului narativ şi construcţia subiectului)

Principala coordonată a romanului „Maitreyi" este **erosul, dimensiune esenţială a experienţei omeneşti**, sentiment copleşitor al sufletului, văzut ca **trăire limită**. **Modalitatea narativă** se defineşte prin **epicul pur**, cu ***un singur plan de acţiune***, dominat de luciditatea analitică a **naratorului-personaj**, care ilustrează erosul ca pe o experienţă de cunoaştere metafizică.

Incipitul reflectă ***starea de incertitudine*** a personajului masculin, Allan, un englez de 24 de ani şi este ***scris la persoana I***, pe baza însemnărilor făcute de **autor** în cei trei ani petrecuţi în India. ***Jurnalul*** realizat în ***timp obiectiv***, adică în timpul real al evenimentelor, îi provoacă **personajului-narator** stări de confuzie şi nedumeriri, deoarece atunci când scrie romanul, în ***timp subiectiv***, întâmplările nu mai au pentru el aceeaşi relevanţă. Cercetând caietele, naratorul încearcă să-şi amintească momentul când se îndrăgostise de Maitreyi, mărturisindu-şi neputinţa de a retrăi aievea acum, când scrie romanul, „tulburarea celor dintâi întâlniri" cu frumoasa bengaleză. Citind în jurnal, este uimit că la prima întâlnire, Maitreyi i se păruse urâtă, cu „ochii ei prea mari şi prea negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt". ***Dialogul*** cu Harold, colegul său de cameră, scoate în evidenţă **firea analitică** a lui Allan, căruia îi plăcea să audă lumea vorbind de rău pe cei pe care îi „iubesc sau de care mă simt aproape", întrucât astfel avea ocazia să-şi verifice „anumite procese obscure ale conştiinţei".

Allan, **inginer englez**, aflat la începutul carierei sale în India, merge împreună cu un gazetar în vizită la profesorul Narendra Sen şi Maitreyi i se pare acum „mult mai frumoasă" decât atunci când o văzuse prima oară, tânărul admirându-i vestimentaţia, ale cărei detalii le consemnase în jurnal. Soţia inginerului, Srimati Devi Indira, zâmbea întruna, fiind „atât de tânără, de proaspătă şi de timidă", încât părea sora Maitreyiei. Chabu, cealaltă fiică, avea vreo zece-unsprezece ani, părul tuns, rochie de stambă şi faţa oacheşă, semănând cu „o ţigăncuşă". Cele trei

femei „se strânseseră una lângă alta", temătoare şi timide, retrase, deşi inginerul încerca „zadarnic să le încurajeze".

Narendra Sen îl sprijină pe Allan să ocupe un post de inspector într-o zonă de junglă, dar acesta se îmbolnăveşte de „o malarie gravă" şi este internat într-un sanatoriu din Calcutta. Inginerul Narendra Sen îl invită să locuiască la el pentru perioada convalescenţei şi cât va trebui să rămână în India.

Englez, venit dintr-o altă cultură şi civilizaţie, Allan se simte stingherit în casa inginerului, stă retras în bibliotecă, învaţă salutul lor tradiţional, „împreunând palmele în dreptul frunţii", apoi, încetul cu încetul, se împrieteneşte cu Maitreyi, care se interesează de obiceiurile europenilor, presupunând că în ţara lui este foarte frig, de aceea sunt cu toţii albi. Allan este fascinat de povestea micuţei Chabu, care are un pom al ei, pe care îl hrăneşte în fiecare zi cu „turtă şi prăjituri şi firimituri" Trăind în preajma Maitreyiei, tânărul european este mirat de firea inocentă a fetei, în contradicţie cu faptul că scria „poeme filozofice, care îi plac foarte mult lui Tagore". Tânăra de şaisprezece ani are o vastă şi profundă cultură, atât în domeniul literaturii, cât şi al civilizaţiei indiene, subiectele expunerilor şi conferinţelor publice pe care fata le susţinea în faţa unui auditoriu de intelectuali despre „esenţa frumosului", stârnind un adevărat interes.

În primele luni, Allan nu are niciun fel de sentimente pentru tânăra bengaleză, „nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărăşia Maitreyiei", este tulburat numai de straniul din ochii şi râsul fetei. El o învaţă franţuzeşte şi ea îl învaţă bengaleza, lecţiile destind relaţiile dintre ei, îi apropie din ce în ce mai mult, iar toleranţa excesivă a doamnei Sen îl determină pe englez să se întrebe dacă nu cumva ei voiau să-l însoare cu fata lor, deşi era imposibil, pentru că „ei toţi şi-ar fi pierdut casta şi numele dacă ar fi îngăduit o asemenea nuntă". Ea scria mereu numele gurului ei, Robi Thakkur, şi acest lucru îl irita pe Allan, pentru că i se părea anormală „pasiunea ei pentru un bărbat de şaptezeci de ani". **Notele de jurnal** din această perioadă sunt pline de ***incertitudini şi de autoanalize*** asupra sentimentelor, totul i se părea un joc, pe care eroul îl urmărea „cu multă luciditate".

Puternic impresionat şi emoţionat, Allan se simte ca în faţa „unei sfinte", când vede austeritatea în care locuieşte fata, în camera ei fiind numai un scaun, două perne şi un pat, în care, află cu stupoare, că dormea Chabu, iar Maitreyi se culca pe o rogojină, aşezată pe jos. El se simte din ce în ce mai atras de Maitreyi, cei doi schimbă autografe pe care le scriu pe cărţi şi reviste, îşi povestesc istorisiri insinuante, vorbesc despre căsătoria indiană, fapte ce duc la o apropiere şi o relaţie mai firească între ei.

Autenticitatea romanului este reflectată prin ilustrarea tulburării, a frământărilor interioare ale lui Allan, în dorinţa de a înţelege exact

sentimentele pe care le are pentru Maitreyi, exprimate printr-o multitudine de gânduri şi *interpretări ale unor gesturi, cuvinte şi atitudini*. De pildă, într-o seară, pe veranda casei, un ceremonial al atingerii picioarelor goale, care era la indieni e un semn de respect, îi dă europeanului o emoţie deosebită, o beatitudine a simţurilor.

Allan se gândeşte din ce în ce mai des la căsătorie, mai ales că asistă la nunta lui Mantu, un văr al lui Sen şi este copleşit de simpatia maternă a doamnei Sen, care „se plânge că o chem încă «doamnă», iar nu «mamă», cum e obiceiul în India".

Între cei doi tineri se manifestă o ***atracţie irezistibilă*** ce scapă de sub control, ea i se dăruieşte într-o noapte şi Allan se simte uşor jenat pentru faptul că Maitreyi „se abandonase atât de decisiv trupului meu, încât avusei chiar o urmă de melancolie că mi se dăruise atât de repede". A doua zi, dis-de-dimineaţă, când cei doi se întâlnesc în bibliotecă, Maitreyi, copleşită de vinovăţie, îi spune că e timpul să plece din casa lor. Îi povesteşte despre iubirea pe care o avea, de la treisprezece ani, pentru gurul ei, Robi Thakkur, relatându-i cu detalii despre scrisorile primite de la el, din toate părţile lumii, pe unde umblase. Cu toate acestea, gesturile tandre continuă, Maitreyi îi dăruieşte o coroniţă de iasomie, despre care Allan află mai târziu, că este semnul logodnei, „că fecioara care dăruieşte o asemenea coroniţă unui tânăr e considerată pe veci a lui, căci schimbul acesta de flori avea valoarea unui legământ dincolo de împrejurări şi de moarte". Ea îi oferă apoi cutiuţa dată de Tagore, mărturisind că nu l-a iubit, că aceea a fost numai o rătăcire şi abia acum îşi dă seama ce este dragostea adevărată.

Allan se hotărăşte să spună părinţilor fetei despre dragostea lor, fiind convins că aceştia aşteaptă ca el s-o ceară în căsătorie, dar din nou îl derutează reacţia Maitreyiei, care se opune: „Tu nu ştii un lucru, îmi spuse. Nu ştii că noi te iubim *altfel* (ezită şi se corectă), ei te iubesc *altfel*, şi eu ar fi trebuit să te iubesc tot aşa, nu cum te iubesc acum... Trebuia să te iubesc tot timpul ca la început, ca pe un frate...". Cei doi tineri trăiesc o adevărată ***poveste de dragoste, cu gesturi tandre, priviri şi sărutări furate***. Maitreyi îi mărturiseşte iubirea ei pentru pomul „cu şapte frunze", cu care se îmbrăţişa, se săruta şi căruia îi făcea versuri.

Iubirea lor culminează cu mirifica logodnă, oficiată de Maitreyi după un ***ceremonial sacru***, ireal de frumos. **Episodul** acesta conturează, poate, cele mai emoţionante pagini de iubire exotică din literatura română, prin ***ritual erotic***. Ea îi dă lui Allan inelul de logodnă din fier şi aur, ca doi şerpi încolăciţi şi eroul primeşte botezul logodnei printr-o ***incantaţie mistică***: „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan şi a nimănui altuia, voi creşte din el ca iarba din tine. [...] Mă leg în faţa ta că unirea

noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu, mă auzi, mamă pământule, tu nu mă minţi, maica mea". Dominat de o ***luciditate a autenticităţii***, englezul este şi uşor iritat de această „mascaradă". Întâlnirile lor devin mai dese, Maitreyi se duce noaptea în camera lui Allan, care este „fericit că păcatul n-o deprimă, că nu vine în ceasurile de dragoste cu teama că face un rău", deşi el trece prin tot felul de ***îndoieli*** atât în ceea ce priveşte iubirea fetei, cât şi în privinţa propriilor sentimente. Întâmplător, Chabu, sora mai mică a Maitreyiei, divulgă părinţilor o scenă văzută în pădure între cei doi, fapt care determină o ruptură brutală a relaţiei dintre Allan şi familia Narendra Sen.

De aici, romanul prezintă, după ***povestea de iubire extatică, nefericirea profundă şi bulversantă a celor doi îndrăgostiţi***. Allan se retrage în Himalaya pentru a se vindeca într-o singurătate deplină. În numele iubirii, Maitreyi luptă cu toate mijloacele, sfârşind prin a se dărui unui vânzător de fructe, apoi „a plecat la Midnapur, să nască, chipurile în taină, dar toată lumea a aflat". Ea spera că va fi izgonită de acasă şi va putea astfel să-l urmeze pe Allan. Dar Sen nu vrea cu niciun chip s-o alunge, deşi ea ţipă întruna: „De ce nu mă daţi la câini? De ce nu mă aruncaţi în stradă?". De altfel, drama întregii familii este cutremurătoare: pe Maitreyi au vrut s-o mărite, dar ea a ţipat că va mărturisi soţului, în noaptea nunţii, relaţia amoroasă cu englezul şi va compromite întreaga familie, căci va fi dată afară cu scandal şi tot oraşul va afla de ruşinea ei. Tatăl a lovit-o peste faţă, umplând-o de sânge şi trântind-o la pământ, după care a avut şi el un atac şi a fost dus la spital, urmând să fie operat. Pe Maitreyi au închis-o în cameră, după ce doamna Sen a chemat şoferul s-o bată cu vergile în faţa ei, până când a căzut în nesimţire, iar Chabu, având sentimentul de vinovăţie, a încercat să se sinucidă.

O nouă scrisoare a lui Narendra Sen pecetluieşte definitiv ***incompatibilitatea celor două lumi***, a celor două civilizaţii şi religii, ***imposibilitatea căsătoriei între un alb european şi o bengaleză***, în numele iubirii sublime.

Allan are o relaţie amoroasă cu Jenia Isaac, o evreică finlandeză şi se simte dezgustat de această aventură, apoi încearcă o relaţie cu o tânără nemţoaică, Geurtie, la care se mutase „pentru că nu mai aveam ce mânca".

Plecarea din India constituie pentru el o izbăvire, având un sentiment al vinovăţiei pe care-l exprimă în cuvintele aşezate ca ***motto*** la roman: „Îţi mai aminteşti de mine, Maitreyi şi dacă da, ai putea să mă ierţi?".

Finalul romanului descrie încercările lui Allan de a se consola, se retrage în munţii Himalaya, ultimul lui gând, cu care se şi termină

romanul, este sugestiv pentru **natura dilematică a eroului dominat de incertitudini**, care ar vrea să ştie dacă Maitreyi îl iubise cu adevărat: „Şi dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde ştiu? Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei."

„Nimeni n-a ieşit nevătămat din jocurile Maitreyiei. Să fie pierderea minţilor sau moartea singura ieşire din toate marile pasiuni? Chiar de-ar fi aşa cum ne învaţă cazul lui Tristan şi al Isoldei, al lui Romeo şi al Julietei, putem fi oare absolut siguri că, Allan, care la sfârşit doreşte din tot sufletul să mai privească o dată în ochii Maitreyiei, *ca să înţeleagă,* n-a pierit el însuşi, în nesiguranţă şi durere? Ce mai ştim noi despre el, o dată manuscrisul romanului încheiat?" (**Nicolae Manolescu**, ***„Arca lui Noe"***)

Allan este **personajul principal** al romanului şi întruchipează ***tipul îndrăgostitului lucid şi analitic***, care trăieşte o poveste de iubire exotică şi ciudată pentru un european. Allan, un englez de 24 de ani, este **personaj-narator**, deoarece el ***relatează la persoana I*** sentimentul de iubire reciprocă dintre tânărul inginer şi Maitreyi, o bengaleză de şaisprezece ani. Întâmplările sunt povestite pe baza însemnărilor făcute de Eliade în cei trei ani petrecuţi în India. Allan este un **personaj analitic**, **despică firul în patru**, caută explicaţii, întoarce pe toate feţele stările prin care trece, fapt ce argumentează trăsătura de ***autenticitate*** a romanului, gidismul evidenţiat de critica literară. Asemenea personajelor lui Camil Petrescu, Allan este un ***pasionat lucid***, observând şi observându-se cu febrilitate, formulând ipoteze, un erou ***în căutare de certitudini***. Dominat aşadar de **incertitudini**, Allan construieşte situaţii pe baza unor argumente **lucide**, analizează fiecare gest, fiecare atitudine şi fiecare cuvânt, fiind mereu surprins de imprevizibila Maitreyi şi de ospitaliera sa familie.

Maitreyi, personaj eponim, este o tânără bengaleză de şaisprezece ani, este o **îmbinare de nevinovăţie virginală şi un rafinament de iubire pătimaşă**. Ea se îndrăgosteşte definitiv de europeanul Allan, un inginer englez venit să lucreze în India. ***Portretul fetei*** este conturat numai ***prin ochii iubitului***, care ***relatează la persoana I*** toată povestea iubirii exotice dintre ei. Maitreyi are un **comportament ambiguu**, care îl contrariază pe Allan, deoarece nu poate înţelege **sinuozităţile subtile** ale atitudinii ei. Maitreyi se extaziază de dragostea pentru pomul ei numit „7 frunze", îi dă lui Allan flori presate. Pe de altă parte, tânăra este inteligentă şi cultivată, pe englez surprinzându-l **seriozitatea ei de a ţine conferinţe**, cu teme profunde, la care vine un auditoriu elevat. Acestea alcătuiesc **universul ei misterios şi derutant** pentru europeanul Allan. Eroul este nedumerit de refuzul fetei de a se căsători şi gândeşte că

oamenii aceştia „ascund fiecare o mitologie peste putinţă de străbătut, că ei sunt stufoşi şi adânci, complicaţi şi neînţeleşi".

Romanul „Maitreyi", de Mircea Eliade **ilustrează mitul cunoaşterii şi al fericirii prin iubire**, fiind şi **primul roman exotic** din literatura română.

Despre manifestarea sentimentului de dragoste în proza lui Eliade, Gabriel Dimisianu remarca faptul că „**erosul** pentru personajele lui Mircea Eliade este o zonă de confruntare maximă între voinţe şi terenul predilect de experimentări morale, de **trăire-limită** la care îl forţează pe indivizi, acel prea plin al sufletului şi al biologiei, aflat în expansiune".

În concluzie, în proza lui Mircea Eliade, **erosul** reprezintă însăşi substanţa narativă a romanelor „Maitreyi" şi „Nuntă în cer", dragostea fiind înţeleasă ca un act integral, ca un proces al reîntregirii umane prin făptura nou creată din fuziunea bărbatului cu femeia - recompunând perechea ideală.

Romanul realist-balzacian obiectiv

„ENIGMA OTILIEI"

de George Călinescu

(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **roman modern obiectiv** ◆ roman balzacian ◆ roman citadin ◆ roman realist (proză realistă)

- tema: Iubirea -

Definiţie: *Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

În 1932, **George Călinescu (1899- 1965)** susținea necesitatea apariției în literatura română a unui **roman de atmosferă modernă**, deși respingea teoria sincronizării obligatorii a literaturii cu filozofia și psihologia epocii, argumentând că literatura trebuie să fie în legătură directă cu „sufletul uman". În **romanul „Enigma Otiliei" (1938)**, Călinescu depășește ***realismul clasic***, creează caractere dominate de o singură trăsătură definitorie, realizând **tipologii** (avarul, arivistul), **modernizează tehnica narativă, folosește detaliul** în descrieri arhitecturale și în analiza personajelor, înscriindu-se astfel în **realismul** secolului al XX-lea, cu trimitere certă către creația lui Balzac.

(Compoziția romanului. Influențe balzaciene)

Balzacianismul este prezent în „Enigma Otiliei" prin **tema romanului**, care ilustrează imaginea burgheziei bucureștene de la începutul secolului al XX-lea, societate degradată sub puterea nimicitoare a banului. **Acțiunea** romanului este construită în jurul **averii** lui moș Costache Giurgiuveanu, ***motivul literar al moștenirii*** concentrând faptele și reacțiile personajelor interesate mai mult sau mai puțin de banii și bunurile bătrânului. De altfel, Balzac a concentrat forța distrugătoare a banului în dictonul: „Zeul la care se închină toți este banul".

Ideea paternității este **nucleul epic al romanului**, fapt confirmat de Călinescu însuși, care-și intitulase inițial romanul ***„Părinții Otiliei"***. **Influența balzaciană** reliefează ideea că degradarea relațiilor din cadrul familiei duce, fără putință de tăgadă, la degradarea întregii societăți. Balzac exprimă această idee prin replica lui Goriot (romanul „Moș Goriot"), aflat pe patul de moarte: „Patria o să piară dacă tații sunt călcați în picioare. Societatea, lumea se bazează pe paternitate, totul se prăbușește dacă nu-și mai iubesc copiii părinții".

Ca și în romanele lui Balzac, **relațiile interfamiliale** sunt ***conflictuale și degradate.*** Sentimentele paterne ale lui Costache Giurgiuveanu pentru Otilia sunt învinse de avariția personajului și pentru că nu poate asigura „fe-fe-fetiței" viitorul, ea este nevoită să se mărite cu Pascalopol. Acesta, la rândul lui, nu-și definește foarte bine sentimentele față de Otilia, nu poate distinge „ce e patern și ce e viril" în relația sa cu tânăra. Legătura familială a Aglaei cu fratele ei, Costache, se degradează profund din cauza averii acestuia, distrugând orice afectivitate fraternă între cei doi. Menajul Olimpia – Stănică Rațiu se rezumă la discursuri fade despre familie și societate, tema dizertațiilor emfatice fiind paternitatea, teorie demagogică prin care Stănică stoarce bani de la oricine. Aurica și-ar dori o familie, dar alergând disperată după bărbați, nu reușește să-și întemeieze un cămin. De asemenea, relațiile din cadrul familiei Tulea sunt

total detriorate: Aglae stăpânește cu autoritate distrugătoare destinele copiilor ei, iar Simion, ca tată și soț, este incapabil și dezinteresat de a fi „cap de familie".

Detaliul încadrează cu precizie ***acțiunea în timp și spațiu*** („Într-o seară, de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, [...] în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli..."), iar descrierea casei lui Costache Giurgiuveanu („zidăria era crăpată și scorojită [...] un grilaj înalt și greoi ruginit și căzut puțin pe spate...") are implicații caracterologice pentru proprietar. Construirea personajelor se bazează, de asemenea, pe ***tehnica detaliului*** pentru descrierea fizionomiei, coafurii, îmbrăcămintei, gesturilor, timbrului vocii, creionând un portret complex: fizic, moral și în mișcare.

Romanul „Enigma Otiliei" de George Călinescu întrunește așadar ***spiritul clasic balzacian, cu elemente de factură romantică***, definindu-se în esență **roman modern, realist și obiectiv. *Introspecția și luciditatea analizei psihologice a personajelor*** se definesc prin psihologii derutante (Otilia), degradări psihice, ca alienarea, senilitatea (Simion), consecințe ereditare (Aurica o moștenește pe Aglae, iar Titi pe Simion), constituindu-se într-o creație fundamentală a literaturii române.

Ca orice **roman**, „Enigma Otiliei" este o ***specie epică în proză***, cu ***acțiune complexă organizată pe mai multe planuri narative, cu puternice conflicte și o complicată intrigă,*** la care participă ***numeroase personaje*** bine ***individualizate*** și construite în spirit ***modern*** de Călinescu. Principalul mod de expunere este ***narațiunea***, iar ***personajele*** se conturează ***direct*** prin ***descriere*** și ***tehnica detaliului***, iar ***indirect,*** din propriile fapte, gânduri și vorbe, prin ***dialog, monolog interior, introspecție auctorială.***

Perspectiva narativă este **modernă** și definește punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) și omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea naratorului reieșită din relația sa cu personajele profilează ***focalizarea zero și viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului. Tot în **modernism** se înscrie și existența celui de ***al doilea narator homodiegetic, Felix***, care, în ipostaza de ***martor*** al evenimentelor, este ***mediator între naratorul obiectiv și cititorul fictiv (naratarul),*** făcându-i cunoștință acestuia cu personajele și întâmplările acțiunii, prin ***relatare la persoana a III-a.***

Semnificația titlului. Otilia este un ***personaj tipic*** de **feminitate enigmatică** pentru toate personajele romanului. ***Subiectivismul (relativismul)*** cu care este privită din mai multe unghiuri de vedere, foarte diferite, asociază în mod fericit ***puritatea cu farmecul natural*** al vârstei,

Otilia fiind de o tulburătoare seriozitate sau zvăpăiată ca o fetiță, ceea ce conferă o atracție cuceritoare personajului. Surprinzătoare și fascinantă prin ***amestecul unui farmec juvenil cu o maturitate profundă,*** „enigma Otiliei" se naște mai ales în mintea lui Felix, care nu-și poate explica nicidecum comportamentul fetei, care întruchipează ***natura contradictorie a sufletului feminin***. Îndrăgostit total de Otilia, Pascalopol o admiră și o prețuiește, dar nici el nu poate descifra în profunzime reacțiile și gândurile fetei, confirmându-i lui Felix în finalul romanului: „A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă".

(Construcția subiectului și a discursului narativ)

Romanul „Enigma Otiliei" de George Călinescu ***nu are fir epic***, fiind structurat pe ***două planuri care se întrepătrund și se determină reciproc***. Primul plan privește ***destinul tânărului Felix Sima***, care, înainte de a-și face o carieră strălucită de medic, parcurge criza erotică iminentă la vârsta adolescenței, iar celălalt plan ilustrează ***istoria unei moșteniri***, în jurul căreia romancierul construiește imaginea societății burgheze din București, de la începutul secolului al XX-lea, aflate în plină degradare morală sub forța distrugătoare a banului. Pentru ***mentalitatea epocii*** privind ***avantajele moștenirii***, este ilustrativă replica lui Stănică Rațiu: „Dacă familia mea nu s-ar fi prăsit atâta, vă spun pe onoarea mea, azi aș fi milionar [...]. Am unchi și mătuși foarte bogate, cât păr în cap. Însă toți au copii și nepoți, încât până să-mi vie rândul, mai bine mă lipsesc. [...] Unul se zbate de mic, învață, își umple plămânul de oftică, și altuia îi pică moștenirea de-a gata".

Perspectiva temporală este ***înlănțuită*** și ***cronologică***, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea **spațială** reflectă un ***spațiu real***, acela al caselor, străzilor, locurilor concrete și unul ***imaginar închis***, prin care se conturează trăirile interioare ale personajelor.

Valența realistă a romanului este configurată de ***precizarea timpului și a spațiului desfășurării acțiunii***, realizată prin ***tehnica detaliului***, reprezentând **incipitul romanului**. „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece", Felix Sima, un tânăr de vreo optsprezece ani, absolvent al Liceului Internat, sosește de la Iași pe strada Antim din București, acasă la Costache Giurgiuveanu. Fiul doctorului Iosif Sima rămăsese orfan și venise în Capitală ca să urmeze cursurile Facultății de medicină, fiind lăsat în grija tutorelui său, Giurgiuveanu. Naratorul face un ***portret detaliat*** tânărului cu fața juvenilă, cu obrazul de culoare măslinie, îmbrăcat într-o uniformă neagră„strânsă bine pe talie", având „un aer bărbătesc și elegant".

Naratorul omniscient descrie în ***manieră balzaciană*** strada Antim, cu „aspect bizar", ***detalii ce au rol caracterizator pentru locuitorii*** din această zonă a Capitalei. Casa lui Costache Giurgiuveanu sugerează ***avariția proprietarului***, întrucât pereții erau „grosolan tencuiți și zugrăviți cu șablonul și cu mâna", scara scârțâia, giurgiuvelele erau din lemn „umflat și descleiat de căldură sau ploaie și bubos de vopsea cafenie".

Costache Giurgiuveanu, personajul central al romanului, este prezentat ***cititorului (naratarului)*** prin intermediul lui Felix Sima în ipostază de **personaj-martor** ***(narator homodiegetic)***, care vede un bătrânel clipind mărunt, și, cu „un glas neașteptat de răgușit", șoptește repede: „Nu-nu-nu știu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc...". Tot prin ochii lui Felix sunt prezentate aproape toate personajele adunate în jurul mesei, jucând table și cărți: Costache Giurgiuveanu, Otilia Mărculescu, Leonida Pascalopol, Aglae, Aurica și Simion Tulea. Astfel, cititorul face cunoștință cu fiecare erou în parte, ***tânărul descriind detaliat*** *fizionomia, coafura, îmbrăcămintea, gesturile și comportamentul lor, cu sugestive trimiteri caracteriale.*

Atunci când Felix merge la familia Tulea, cititorul (naratarul) ia cunoștință, tot prin intermediul **personajului-martor (narator homodiegetic)**, despre aspectul casei, preocupările și obiceiurile locatarilor, utilizând aceeași ***tehnică a detaliului***, prin care se sugerează și trăsături caracteriale. Astfel, tatăl familiei, Simion Tulea, broda perne pe etamină și picta, ca și Titi, tablouri ce reproduceau cărți poștale ilustrate, iar un ochi atent și-ar fi dat seama că „niciun tablou nu era original", de unde reies **lipsa de creativitate și fantezie, stereotipia gândirii** celor doi bărbați. Felix se oferă să-l mediteze pe Titi pentru corigența la limba latină, întrucât la cei 22 de ani nu terminase încă liceul, dar acesta vrea numai traducerea, pe care o scrie cuvânt cu cuvânt deasupra textului latin. Olimpia, fata mai mare a Aglaei, trăia în concubinaj cu Stănică Rațiu, un „avocat fără procese", care nu voia să se cunune cu ea până când Simion nu-i dădea casa promisă ca zestre, lucru care se rezolvă cu greu, după nașterea copilului și la insistențele tenace ale lui Stănică.

Alt **plan epic** este reprezentat de ***iubirea adolescentină a lui Felix pentru Otilia***, care-i reproșează acesteia familiaritatea excesivă față de moșierul Pascalopol. Tânăra reacționează cu surprinzătoare maturitate la declarațiile lui Felix, despre care crede că este prea tânăr și nerăbdător, îl sfătuiește să nu se gândească la iubire „înainte de a-ți face o carieră strălucită", considerând că dragostea singură n-ajunge, este nevoie de multă toleranță și bunătate. Felix se înscrisese la Facultatea de medicină, deși Aglae se arăta sceptică în ceea ce privește posibilitățile materiale și

intelectuale ale tânărului orfan. **Conflictul** dintre Otilia şi familia Tulea evoluează, tânăra fiind deseori bârfită şi jignită, întrucât Aglae se temea ca fata să nu fie înfiată de Costache şi ea să piardă astfel moştenirea averii fratelui său.

Un plan narativ secundar urmăreşte ***familia lui Stănică Raţiu***, unde lucrurile păreau că se aşază, el se căsătorise oficial cu Olimpia, se mutaseră în casa obţinută ca zestre şi, indiferenţi acum la eventualele reacţii ale lui Simion, veneau în fiecare zi la familia Tulea, autoinvitându-se la masă. Astfel, copilul de două luni, Relişor, fusese cu desăvârşire uitat şi, lăsat singur în casă, căzuse din pat şi murise. Olimpia primise lovitura „cu mare calm, aproape ca o uşurare", la înmormântare „fu nepăsătoare, plictisită", dar Stănică plângea în hohote, zgomotos şi ostentativ, stârnind compasiunea femeilor de prin cimitir.

Alt **plan epic** şi alt **episod** se referă la familia Tulea, unde se întâmplă un eveniment ce-i consternează pe toţi. Titi, căruia îi fusese prezentată Ana Sohaţchi, sora unui coleg de la belle-arte, este atras într-o relaţie amoroasă şi, surprinşi în flagrant de către doi fraţi ai fetei, îi obligă să se căsătorească. Surprinsă peste măsură, Aglae mai întâi a plâns mângâindu-şi băiatul ca şi când ar fi trecut prin cine ştie ce nenorocire, apoi o acuză pe fată de escrocherie şi Stănică reuşeşte în cele din urmă să-l convingă pe Titi să divorţeze.

Evenimentele se precipită, **secvenţele narative** se înlănţuie ***alternativ***, ilustrând diferitele ***planuri ale acţiunii***. Otilia pleacă, brusc, cu Pascalopol la Paris, fără să spună nimănui, iar Felix este deznădăjduit şi nedumerit, aşteptând în fiecare zi o scrisoare sau o veste de la ea. Aglae face o criză de nervi şi Aurica, vânătă de invidie, consideră că Otilia este o stricată fiindcă a plecat „fără ruşine cu un bărbat în străinătate?". Stănică îi face cunoştinţă lui Felix cu Georgeta, o curtezană întreţinută de un general bătrân, pe care tânărul o vizitează pentru a se consola de plecarea Otiliei. Simion Tulea se simte din ce în ce mai rău, însă Felix îşi dă seama că bătrânul nu mai e în toate minţile, pentru că îşi scotea afară rufăria şi se plângea că duşmanii vor să-i omoare hainele. Se credea Iisus şi spunea că tocmai a înviat: „Ieri am înviat". Aurica făcea turnee pe Calea Victoriei în căutare de bărbaţi, iar pe Olimpia şi pe Aglae nu le interesa boala lui Simion. Prin intervenţia unui doctor, bătrânul este internat la un sanatoriu de boli nervoase, unde este definitiv abandonat de întreaga familie.

După întoarcerea celor doi de la Paris, Costache adună materiale de la demolări ca să-i construiască Otiliei o casă, dar face un atac cerebral. Aglae preia comanda, vine urgent cu Aurica, Olimpia şi, bineînţeles, Stănică, în strada Antim, să vegheze ca nimeni să nu se atingă de nimic.

Episodul este grotesc, ea oala cu sarmale de acasă şi întind cu toţii o masă mare, ca un festin, ignorându-l total pe moş Costache: „Tu stai liniştit acolo ca un bolnav, să nu-ţi cadă gheaţa de la cap".

Giurgiuveanu îşi revine miraculos după criză, refuză să întocmească un testament sau să o înfieze pe Otilia, care-i coase un săculeţ din pânză de cort. Costache îşi „îndesă pachetele cu hârtii" în buzunarul improvizat, însă face o nouă criză şi e găsit pe duşumea de Otilia şi de Felix care o trimit imediat pe Marina după doctor. Aceasta se duce mai întâi la Aglae şi „într-o clipă, toată ceata vine în marş spre locul întâmplării". Costache gemea şi icnea, spre dezamăgirea Aglaei, care spera că-l găseşte mort.

Stănică pândise permanent pe la geamul odăii lui Costache şi bătrânul şopteşte înspăimântat, presimţind parcă ce avea să se întâmple: „ochii, ochii!". Stănică o trimite pe Otilia să ia aer şi, rămânând singur cu bătrânul, îi fură pachetul cu bani. Bătrânul holbează ochii şi, cu o sforţare supraomenească, se dă jos din pat şi strigă cu un urlet „gutural, plângător: Banii, ba-banii, pu-pungaşule!", apoi se prăbuşeşte pe podea. Stănică pune pachetul sub cămaşă, se duce s-o ia pe Aurica şi se întorc împreună în casa lui Giurgiuveanu, pe care îl găsesc mort. Imediat, Aglae „veni cu toată banda", tocmai când se întorcea şi Otilia şi începe să caute febril prin sertare, prin garderob, prin sobă, dar nu găseşte sub saltea decât „vreo câteva mii de lei".

După înmormântarea lui Costache, Otilia este tristă şi-i explică lui Felix, cu amărăciune şi cu o profundă maturitate, că el este prea tânăr pentru ea, că o femeie trăieşte cu adevărat „vreo zece ani cel mult", din care ea mai are doar „cinci, şase ani", după care apar cearcăne la ochi şi zbârcituri pe obraz şi devine, ca Aurica, insuportabilă. Bărbaţii îmbătrânesc mai încet şi fata îi dă exemplu pe Pascalopol care, deşi de aceeaşi vârstă cu Aglae, „este elegant şi cu suflet tânăr", pe când femeia „e o babă".

Finalul romanului consemnează destinele personajelor. Otilia se căsătorise cu Pascalopol în străinătate, apoi divorţase şi devenise „nevasta unui conte, aşa ceva". Felix ajunsese profesor universitar, medic de prestigiu şi autor de tratate de medicină, se căsătorise „într-un chip [...] strălucit" şi frecventa un cerc de persoane influente. Stănică Raţiu se însurase cu Georgeta, care, deşi nu-i născuse nici ea vreun fiu, avea protectori importanţi. El era proprietarul unui bloc de locuinţe şi patrona „tripouri şi cercuri de morfinomani".

Felix se întâlneşte în tren cu Pascalopol, care nu mai semăna aproape deloc cu cel de altădată, era „bătrân de tot, uscat la faţă, dar tot

elegant". Moşierul îi arată lui Felix o fotografie din care privea „o doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută şi un bărbat exotic, cu floare la butonieră". Felix n-o recunoaşte pe Otilia în acea fotografie, făcută - se pare - la Buenos Aires şi, cu toate că femeia era frumoasă, „nu era fata nebunatică" pe care o ştia el. Pascalopol mărturiseşte că se despărţise de Otilia, deoarece era prea bătrân şi vedea că ea se plictiseşte, aşa că i-a redat libertatea: „A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă", **finalul** romanului rămânând **deschis** în privinţa destinului Otiliei.

Mânat de amintiri, Felix se duce pe strada Antim. Casa lui moş Costache era înnegrită de vreme şi părea nelocuită, cu poarta legată cu lanţ şi curtea năpădită de scaieţi. El îşi aminteşte de seara când venise pentru prima oară aici, i se pare că vede capul chel al lui moş Costache şi-i răsună limpede în urechi cuvintele de atunci: „Aici nu stă *nimeni*!".

Tipurile de personaje atestă **realismul romanului**, prin aceea că fiecare erou este dominat de o trăsătură de caracter definitorie, dar Călinescu depăşeşte valenţa clasică prin faptul că le conferă în plus o dimensiune socială şi una psihologică, realizând adevărate **„caractere"**: Costache Giurgiuveanu este întruchiparea **avarului**, Stănică Raţiu este **tipul parvenitului** (**arivistului**), Aglae este **„baba absolută fără cusur în rău"**, Titi – **tipul retardatului**, Aurica **fata bătrână**, Felix este definit de autor ca **„martor şi actor"**, iar Otilia, **eternul feminin enigmatic**.

Personajele argumentează balzacianismul operei prin agitaţia în jurul averii lui Costache Giurgiuveanu şi prin relaţiile familiale degradate care le determină destinele. De altfel, Felix Sima sesizează comportamentul membrilor din familia Tulea, uimit de indiferenţa evident dintre ei: „Curioasă familie [...]. Niciunul nu are cea mai mică iubire pentru celălalt, toţi se bârfesc şi se urăsc". Naratorul omniscient le alcătuieşte **portrete fizice** cu ***detalii*** despre fizionomie, coafură, îmbrăcăminte, gesturi, timbrul vocii, alcătuind adevărate imagini vizuale. Trăsăturile caracteriale reies ***direct*** din referirile altor personaje, ca de pildă Weissmann o numeşte pe Aglae „baba absolută, fără cusur în rău" şi indirect din faptele, vorbele, conportamentul şi concepţiile personajului însuşi. Astfel, ***avariţia*** lui Costache Giurgiuveanu învinge atitudinea afectuoasă faţă de Otilia, ***parvenitismul*** lui Stănică Raţiu se argumentează prin furtul banilor lui Giurgiuveanu, întrucât pentru el banii reprezintă viaţa, iar comportamentul, gesturile şi atitudinile lui Pascalopol conturează, ***indirect***, un ***om generos, rafinat, cu gusturi desăvârşite, elegant şi mărinimos.*** Otilia şi Felix reprezintă ***cuplul erotic***, care nu se împlineşte tot din cauze pecuniare (financiare), fiecare dintre ei urmându-şi propriul destin.

În 1932, vorbind despre direcţia pe care trebuie să o urmeze romanul românesc, dacă să fie balzacian, stendhalian, tolstoian sau proustian, George Călinescu argumenta că „trebuie să fim cât mai originali, şi ceea ce conferă originalitate unui roman nu este metoda, ci **realismul** fundamental, [...] literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman".

Romanul realist-tradiţional obiectiv

„BALTAGUL"

de Mihail Sadoveanu

(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **roman tradiţional obiectiv**
◆ roman realist (proză realistă)

Definiţie: *Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

Mihail Sadoveanu (1880-1961), „Ceahlăul literaturii române", cum l-a numit Geo Bogza, „Ştefan cel Mare al literaturii române" cum i-a spus G.Călinescu, are o operă monumentală a cărei măreţie constă în densitate epică şi grandoare compoziţională. **Scriitor fidel principiilor tradiţionaliste**, Mihail Sadoveanu ilustrează în opera sa viaţa satului românesc (tema spiritualităţii satului românesc) ca temă epică fundamentală, întrucât *„ţăranul român a fost principalul meu erou"*, după cum mărturisea prozatorul într-un discurs ţinut la Academia Română.

Romanul „Baltagul" de Mihail Sadoveanu este un adevărat „poem al naturii şi al sufletului omului simplu, o «Mioriţă» în dimensiuni mari" (George Călinescu). Versul motto, „Stăpâne, stăpâne,/ Mai chiamă şi-un câne", argumentează viziunea mioritică asupra morţii, căreia Sadoveanu îi dă o nouă

interpretare, aceea a **existenţei duale ciclice a omului, succesiunea existenţială de la viaţă la moarte şi din nou la viaţă.**

Scris în numai 17 zile şi publicat în **noiembrie 1930**, când Mihail Sadoveanu împlinea 50 de ani, „Baltagul"a fost primit cu „un ropot de recenzii entuziaste" de către exegeţii vremii, deşi perioada interbelică este dominată de modernism, iar creaţia prodigiosului scriitor se înscria evident într-un **„tradiţionalism demodat"**. Romanul este **tradiţional-mitic**, întrucât are ca surse de inspiraţie balade populare de la care Sadoveanu preia ***idei şi motive mitologice româneşti***: **„Salga"** (setea de împlinire a actului justiţiar, de înfăptuire a dreptăţii ce domină toate faptele eroinei), **„Dolca"** (ideea profundei legături a omului cu animalul credincios), **„Mioriţa"** (tema, motivul, conflictul, discursul epic simplu, concepţia asupra morţii sunt numai câteva dintre cele mai semnificative elemente ale baladei ce se regăsesc şi în roman).

O interpretare interesantă oferă Alexandru Paleologu, conform căreia romanul ilustrează ***mitul lui Osiris***, **episodul** reprezentativ în susţinerea acestei viziuni fiind cel al căutării, de către Vitoria, a rămăşiţelor lui Nechifor, risipite în văgăuna dintre Suha şi Sabasa. În mitul egiptean, Osiris fusese aruncat de ucigaşul său, Seth, în valea Nilului, iar sora şi soţia sa, Isis, însoţită de fiul ei, Horus şi câinele Anubis, îi caută osemintele pe fundul fluviului („Treptele lumii sau calea către sine a lui M.Sadoveanu") .

*

Ca orice **roman**, „Baltagul" *este o specie a* ***genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă*** *desfăşurată pe* ***mai multe planuri narative,*** *organizate prin* ***alternanţă sau înlănţuire,*** *cu o* ***intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate,*** *sunt angrenate în* ***conflicte puternice,*** *iar structura narativă* ***realistă*** *profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este* ***naraţiunea,*** *iar personajele se conturează* ***direct*** *prin* ***descriere şi indirect,*** *din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul* ***dialogului, monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.***

Perspectiva narativă defineşte punctul de vedere al ***naratorului obiectiv şi omniscient (heterodiegetic)*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea auctorială reieşită din relaţia sa cu personajele profilează ***focalizarea zero şi viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului.

Tema ilustrează **perspectiva romanescă tradiţionalistă**, conturând fiinţa arhaică a satului românesc, sufletul ţăranului moldovean ca păstrător al lumii vechi, al tradiţiilor şi al specificului naţional, cu un

mod propriu de a gândi, a simţi şi a reacţiona în faţa problemelor cruciale ale vieţii, apărând principii existenţiale fundamentale statornicite din vremuri imemoriabile.

Titlul numeşte ***obiectul eponim,*** **baltagul** (secure, topor cu două tăişuri-*n.n.*), arma simbolică şi magică menită să împlinească dreptatea, deci o unealtă justiţiară. În basmele populare, atunci când este folosit pentru înfăptuirea dreptăţii, baltagul nu se pătează de sânge: „...unealta răului se dovedeşte a fi, întoarsă, arma binelui [...]. Baltagul dă prilej Vitoriei Lipan ca, prin abile întrebări, să-l ispitească pe Calistrat Bogza afară din tăcerea sa pentru a vorbi şi a se demasca; în sensul basmului arhaic, baltagul este unealta magică, însuşită de răufăcător şi recucerită de erou". (Petru Mihai Gorcea – „Nesomnul capodoperelor – Basmul eternei repetiţii. Însemnări sadoveniene").

Cuvântul „baltag" poate veni şi de la ***grecescul „labrys"***, care înseamnă *secure cu două tăişuri*, dar şi ***labirint***. În roman, este vizibil **simbolul labirintului:** un ***labirint interior***, al frământărilor eroinei de la nelinişte la bănuială apoi la certitudine, cât şi ***un labirint exterior***, al drumului săpat în stâncile munţilor pe care îl parcursese şi Nechifor Lipan.

Structura romanului evidenţiază două componente: ***una tradiţionalist-mitică*** şi cealaltă ***epică-realistă***, care se interferează pe parcursul întregului roman.

Timpul narativ este **limitat şi cronologic**, întâmplările se petrec din toamnă până în primăvară, dar nu este precizată perioada, deoarece Vitoria Lipan trăieşte într-un **timp mitic** românesc, un timp spiritual al credinţelor şi datinilor străvechi, care au valabilitate în orice epocă. **Perspectiva spaţială** este reprezentată atât de ***meleagurile accidentate şi stâncoase*** ale munţilor din Moldova, cât şi de ***spaţiul interior, psihologic*** al eroinei, al tulburării şi căutării în sine a adevărului.

(Construcţia subiectului şi a discursului narativ)

Incipitul îl constituie legenda privind rânduielile pe care Domnul-Dumnezeu le-a stabilit pentru toate neamurile omeneşti, după facerea lumii. **Legenda** o spunea Nechifor Lipan "la cumătrii şi nunţi", de la care era nelipsit în vreme de iarnă şi această poveste îi vine în minte nevestei lui, Vitoria, din ***memorie afectivă,*** ea având aici rolul de ***narator-mesager***. Legenda este un **prolog**, în care sunt prezentaţi locuitorii din „munţii ţărilor de sus", viaţa lor dură, cărora Dumnezeu le hărăzise să stăpânească ce au şi, în plus, le dăruise „o inimă uşoară ca să vă bucuraţi cu al vostru".

Acţiunea romanului este simplă, subiectul având **un singur fir epic** şi anume drumul parcurs de Vitoria Lipan în căutarea soţului său, Nechifor, dorind să afle **adevărul** şi să împlinească **dreptatea**.

În Măgura Tarcăului, Vitoria Lipan este îngrijorată că s-a întâmplat ceva rău cu bărbatul ei, Nechifor Lipan, care plecase la Dorna să cumpere o turmă de oi şi întârziase neobişnuit de mult, 73 de zile. Femeia încerca să ajungă până la el cu gândurile, îi auzea în mintea ei numai glasul, dar „nu putea să-i vadă chipul".

În spiritul **tradiţionalist** al ***credinţelor strămoşeşti***, Vitoria este sigură că are primul semn rău, care „a împuns-o în inimă", atunci când îl visează pe „Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfinţit o revărsare de ape", iar altă dată „trecând călare o apă neagră [...] era cu faţa încolo". Atunci când cocoşul „se întoarse cu secera cozii spre focul din horn şi cu pliscul spre poartă", Vitoria înţelege că Nechifor „nu vine", deoarece „cucoşul dă semn de plecare", iar „nourul către Ceahlău e cu bucluc".

Credincioasă şi încercând să găsească răspuns la semnele rău-prevestitoare, Vitoria se duce la preotul Dănilă, care îi promite că va face o slujbă pentru ca Dumnezeu „să facă lumină". Ca orice femeie simplă de la ţară, influenţată de eresuri (superstiţii), ea se duce la baba Maranda, vrăjitoarea satului, pe care nu o crede că Nechifor şi-a găsit „una cu ochii verzi şi cu sprâncenele îmbinate". Vitoria se hotărăşte să facă „rugăciunile cele de cuviinţă la Maica Domnului", apoi să ţină „post negru douăsprezece vineri în şir", în care „se purta de colo-colo, fără hrană, fără apă, fără cuvânt cu broboada cernită peste gură".

Bănuiala că s-a întâmplat o nenorocire o devora ca „un vierme neadormit", se închide în sine încercând să caute în interiorul ei lumina călăuzitoare (***labirintul/ conflictul interior***). Desprinsă de realitatea înconjurătoare, ea „se socotea moartă, ca şi omul ei care nu era lângă dânsa", ceea ce înseamnă că ***de la bănuială ajunsese la certitudine***, drept care se hotărăşte să plece în căutarea adevărului, să afle ce s-a întâmplat cu soţul ei: „Dacă a intrat el pe celălalt tărâm, oi intra şi eu după dânsul".

O scurtă biografie a lipanilor relevă că aveau atâta avere „cât le trebuia" şi, din cei şapte copii „cu cât îi binecuvântase Dumnezeu", mai trăiau doi: o fată, Minodora şi un băiat, Gheorghiţă. Vitoria pune ordine în gospodărie cu o luciditate impresionantă: pe Minodora o duce la mănăstire şi dăruieşte o icoană Sfintei Ana, vinde agoniseala pentru a face rost de bani pentru drum, lasă argatului Mitrea cele de trebuinţă şi porunci pentru timpul cât va lipsi. Îi comandă fiului ei un baltag, pe care-l sfinţeşte preotul şi, pe 10 martie, Vitoria pleacă împreună cu Gheorghiţă în căutarea lui Nechifor. Cei doi urmează întocmai ***drumul parcurs de acesta***, având un scop bine definit -„Mai ales dacă-i pierit cată să-l găsesc; căci viu, se poate întoarce şi singur"- anticipând întâmplările ***(prolepsă)***.

Secvenţa narativă a călătoriei conturează **realismul romanului**, prin drumul pe care-l parcursese Nechifor şi pe care Vitoria îl urmează întocmai. Nevasta întreabă peste tot, pe la hanuri şi pe la oameni, de „bărbatul cu căciulă brumărie şi cal negru ţintat". Ea şi Gheorghiţă sunt însoţiţi până la **Călugăreni** de domnul David şi fac popas la **hanul lui Donea**, la **Călugăreni**, apoi la **Farcaşa** unde află că Nechifor nu mai fusese văzut „cam de astă-toamnă". La **Borca,** sătenii i-au abătut din cale ca să participe la o cumetrie (masă după botezul unui copil), iar la **Cruci** au dat peste o nuntă, însă Vitoria consideră, ***în cultul tradiţiei şi al datinilor***, că este **semn rău** faptul că „întâi am dat peste un botez; şi s-ar fi cuvenit să văd întâi nunta şi pe urmă botezul". La **Vatra Dornei**, descoperă în registrul de la prefectură că în luna noiembrie Nechifor Lipan cumpărase trei sute de oi, fiind cea mai mare vânzare din târg, apoi că vânduse o sută de oi la doi munteni şi o luaseră împreună spre **Neagra**. Ca urmare, Vitoria hotărăşte să se întoarcă, aşa cum presupune că s-ar fi întors şi Nechifor, luând drumul spre casă. Poposind la o crâşmă de la **marginea Dornelor**, nevasta află despre „turma de trei sute de oi şi de trei oameni călări". Alte informaţii capătă la **Broşteni**, **Borca** şi **Sabasa**, luând şi aici „urma oilor şi-a călăreţilor". Coborând muntele, drumeţii s-au oprit în satul **Suha**, unde ţinea crâşmă domnul Iorgu Vasiliu, care le spune că trecuseră mai întâi oile şi ciobanii, apoi sosiseră şi cei doi stăpâni, nu trei, cum susţinea munteanca, mai ales că îi şi cunoştea, pentru că erau de prin partea locului: pe cel „cu buza crăpată" îl cheamă Calistrat Bogza, iar pe celălalt, mai mărunt, Ilie Cuţui.

Vitoriei i se pare limpede că între cele două localităţi s-a petrecut omorul. Trecând din nou muntele spre Sabasa, pe când întreba din casă în casă despre Lipan, nevasta descoperă câinele soţului ei, Lupu, care îi călăuzeşte pe Vitoria şi pe Gheorghiţă într-o ***râpă, între Suha şi Sabasa***, unde găsesc osemintele lui Nechifor Lipan. Femeia observă că avea „căpăţâna [...] spartă de baltag" şi socoteşte că este datoare să afle adevărul şi să-i găsească pe criminali, întrucât „cine ucide om nu se poate să scape de pedeapsa dumnezeiască".

În cel mai evident ***spirit tradiţionalist***, Vitoria face rânduielile cuvenite pentru mort, anunţă autorităţile, se îngrijeşte de preot, angajează bocitoare şi veghează ca toate ritualurile înmormântării să fie respectate până în cele mai mici amănunte. Tot satul se adunase la biserică, chemat de zvonul clopotelor şi de sunetele buciumelor şi s-a făcut slujbă mare „cum puţine s-au văzut în Sabasa".

Episodul denunţării vinovaţilor începe cu vizita Vitoriei la Prefectură. Ea nu acuză făţiş pe nimeni, doar modul insinuant în care-şi

exprimă nedumeririle în legătură cu dispariţia unui posibil martor care ar fi trebuit să asiste la târgul făcut de cei trei oieri la cumpărarea turmei, ori în legătură cu existenţa chitanţei de primire a banilor ce ar fi trebuit să se afle în chimirul mortului sunt sugestive pentru inteligenţa Vitoriei şi înclinaţiile ei de detectiv. Este foarte insistentă atunci când îi pofteşte la „îngropăciune" pe subprefectul Balmez, dar şi pe Calistrat Bogza şi pe Ilie Cuţui, cu scopul de a pune în scenă demascarea şi pedepsirea criminalilor, dovedind o dibăcie deosebită în cunoaşterea firii umane.

După înmormântare, pomenirea mortului s-a făcut acasă la domnul Toma şi, pentru că era în „vremea postului celui mare" de Paşte, fusese mai greu cu mâncarea, dar „băutură era destulă şi bună, care împlinea lipsurile" şi Vitoria este mulţumită că bărbatul ei „îşi găsise în sfârşit hodina".

Scena demascării ucigaşilor este realizată magistral. Îndemnându-i pe meseni să mănânce şi să bea, Vitoria observă că Bogza are un baltag despre care spune că „e mai vechi şi ştie mai multe". Apoi, ea începe să povestească faptele, aşa cum se petrecuseră, pentru că i le spusese Lipan atunci când îl priveghease în râpă. Era seara în asfinţit şi Nechifor mergea la deal, împreună cu câinele, ţinându-şi calul de căpăstru. În timp ce unul dintre însoţitori se asigura că nu trece nimeni, celălalt i-a dat lui Lipan „o singură pălitură" şi bărbatul a căzut cu capul în coama calului, ucigaşul împingându-i în râpă. La îndemnul femeii, Gheorghiţă ia baltagul lui Calistrat, deoarece ei i se pare „că pe baltag e scris sânge şi acesta-i omul care a lovit pe tatu-tău". Pierzându-şi cumpătul, Bogza se năpusteşte asupra lui Gheorghiţă ca să-i smulgă baltagul şi să se apere de câine. Atunci, „feciorul mortului simţi în el crescând o putere mai mare şi mai dreaptă", apoi îl loveşte scurt cu muchea baltagului, în frunte", în timp ce câinele „se năpusti la beregată". Calistrat Bogza mărturiseşte că împreună cu Ilie Cuţui l-au ucis pe Lipan „ca să-i luăm oile".

Odată adevărul aflat şi criminalii pedepsiţi, Vitoria se pregăteşte să se întoarcă acasă, plănuind că va reveni aici pentru parastasul de patruzeci de zile şi o va aduce atunci pe Minodora, „ca să cunoască mormântul" tatălui ei, după care vor pleca „la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat". Întorcându-se dinspre moarte spre viaţă, Vitoria trebuie să ia de una singură hotărâri în ceea ce priveşte destinul copiilor ei, **finalul** romanului ilustrând aceeaşi luciditate a femeii, care se gândeşte că nu poate s-o dea pe Minodora „după feciorul acela nalt şi cu nasul mare al dăscăliţei Topor".

Vitoria Lipan - personaj principal şi **figură reprezentativă de erou popular**, întruneşte ***calităţile fundamentale ale omului simplu de la ţară***, în care se înscriu **cultul pentru adevăr şi dreptate, respectarea legilor strămoşeşti şi a datinilor,** definindu-se ca **personaj tradiţional şi realist.** „Ea nu e o individualitate, ci un exponent al speţei" (**George Călinescu**), aşadar, un **personaj mitic** şi un **personaj-simbol** pentru ţăranul român.

Gheorghiţă - fiul lui Nechifor şi al Vitoriei Lipan - este **personaj secundar** şi evoluţia sa de la adolescenţă la maturitate conferă operei caracter de ***bildungsroman***.

Personaj absent, Nechifor Lipan, soţul Vitoriei, concentrează în jurul său toate acţiunile şi întreg zbuciumul interior al femeii, în strădania de a afla adevărul despre omul ei şi de a împlini actul justiţiar al pedepsirii vinovaţilor. Naratorul nu face în mod direct un **portret fizic**, ci îl alcătuieşte din ***memoria afectivă*** a Vitoriei, care-şi aminteşte că avea „mustaţa groasă, adusă a oală", sprâncenele lăsate şi statura „îndesată şi spătoasă" şi din ***memoria voluntară*** a personajelor descusute de ea.

Legătura spirituală dintre cei doi soţi este solidă şi eternă, Vitoria şi Nechifor Lipan formează **o pereche de iniţiaţi**, un cuplu ce simbolizează **triumful iubirii asupra dramei existenţiale a omului şi asupra răului din sufletul omenesc**, deoarece „Lumea asta-i mare şi plină de răutăţi".

În concluzie, în romanul „Baltagul", Mihail Sadoveanu a pus accentul pe observaţie, restrângând descrierea şi dezvoltând acţiunea prin construirea unor „caractere puternice, variate sau pitoreşti", acesta fiind, probabil, cel mai reuşit **roman obiectiv** inspirat dintr-o baladă populară: „Nicăieri n-a pus Sadoveanu mai multă obiectivitate şi mai puţin sentimentalism decât în acest roman" (**Nicolae Manolescu – *„Sadoveanu sau utopia cărţii"***).

POEZIA IN PERIOADA INTERBELICĂ

DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ŞI DE VIZIUNE

- studiu de caz -

***Studiul de caz** presupune o etapă pregătitoare, în care elevii primesc bibliografie, sugestii pentru dezvoltarea temei sau sarcini de lucru concrete pentru explorarea temei; după o documentare prealabilă, elevii vor realiza o prezentare generală a temei, cu inserarea unor fragmente din texte ilustrative. Studiul de caz se poate realiza prin investigaţie sau prin proiecte elaborate de grupe de 4-6 elevi (1-2 grupe pentru fiecare studiu de caz).*

(Din programa şcolară pentru clasa a XII-a, elaborată de MEC)

Unirea Ardealului cu Ţara, la 1 decembrie 1918, a declanşat în literatura română o evoluţie comparabilă, poate, doar cu epoca marilor clasici. După manifestarea simbolismului, aproape singular ca vizibilitate literară în primele decade al secolului al XX-lea, ia naştere o poezie explozivă ca valoare, atât prin tendinţele tradiţionaliste care se dezvoltă ideatic şi stilistic, dar mai ales prin expresia modernismului, curent ce defineşte o poezie nouă, care să se sincronizeze cu lirica europeană. Astfel, înnoirea literaturii române este determinată, în egală măsură, atât de grupările de **orientare tradiţionalistă**, care îndemnau scriitorii să se întoarcă spre folclorul şi mitologia naţionale, spre credinţa religioasă, cât şi de cele **moderniste**, care impulsionau poezia lirică şi filozofică prin intelectualizarea poeţilor, prin extinderea interesului şi preocupărilor privind lirica europeană, de talie universală.

Poezia tradiţionalistă valorifică „explorarea mai insistentă a elementelor folclorice naţionale", un lirism simplu, cu imagini artistice şi figuri de stil, promovând tematica religioasă şi armonia clasică a versurilor. Printre poeţii tradiţionalişti se numără: Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Ion Pillat, Aron Cotruş, Radu Gyr, Virgil Carianopol etc.

●**Modernismul** liric se defineşte prin bogăţia şi varietatea registrelor stilistice, ideea poetică intelectualizată şi concentrată, inovaţia lingvistică a limbajului artistic, bazat pe sugestie şi muzicalitate. Poeţii modernişti se armonizează cu „spiritul veacului" militând pentru sincronizarea literaturii române cu mişcarea artistică occidentală: Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Camil Baltazar, Ion Barbu, B.Fundoianu (pseudonimul lui Benjamin Wechsler) etc.

●**Tradiţionalismul** se manifestă, în principal, în deceniile trei şi patru, fiind promovat de revista „Gândirea", iar modernismul este iniţiat în 1919 de Eugen Lovinescu, prin revista şi cenaclul „Sburătorul". Cu toate acestea, în compendiul „Istoriei literaturii române moderne" din 1927, criticul renunţă la conceptul „modernism", în capitolul „poezia tradiţionalistă" referindu-se la Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat şi Lucian Blaga, despre Arghezi notează că reprezintă „sinteza poeziei moderniste şi tradiţionaliste", iar Ion Barbu cultivă o „poezie cu tendinţe spre ermetism".

Nicolae Manolescu susţine că cele două curente nu se pot despărţi net prin criterii riguroase, ele constituind doar repere literare, deoarece poeţii au fost încadraţi diferit de către tradiţionalişti sau modernişti, disputându-şi reciproc pe unii sau pe alţii. „Tradiţionalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiţionalismul e un stil, o formulă inventată de poeţii moderni ieşiţi adesea din şcoala imbolismului", atitudinea criticului dezvăluind ideea că tradiţionalismul este numai o tendinţă autoconservatoare a modernismului, care se opune unei evoluţii prea rapide a poeziei.

●**Expresionismul** este o mişcare culturală care s-a născut în Germania şi care s-a manifestat cu predilecţie în pictură. Curentul se particularizează prin febrilitatea trăirii, ceea ce i-a determinat, probabil, pe critici să-l numească metaforic „un ţipăt". Poeţii expresionişti germani, înspăimântaţi de civilizaţia citadină şi de progresul tehnicii, jinduiau după primitivism, perioadă în care echilibrul interior al omului se armoniza cu universul. În literatura română, Lucian Blaga a fost teoreticianul expresionismului în lucrarea „Feţele unui veac", elogiind vitalismul transpus în imagini nestăvilite şi respingând oripilant civilizaţia tehnică. În primele volume, Blaga se întoarce către satul ancestral („Eu cred că veşnicia s-a născut la sat"), cultivând primitivismul şi revalorificând mitul autohton şi universal. În ultima perioadă a creaţiei, Lucian Blaga descoperă „revolta fondului nostru nelatin", urmărind cu interes „un păgânism" rămas în spiritualitatea colectivă a românilor. Influenţe expresioniste se manifestă şi în revista „Gândirea", prin creaţiile poeţilor Vasile Voiculescu şi Alexandru Philippide.

●Un alt curent cultural care a pătruns şi în literatura română este **avangardismul**, expresie artistică antitradiţionalistă în special şi antiliteratură în general. În cadrul mişcării avangardiste, se manifestă mai multe formule şi tehnici de creaţie:

- ***dadaismul*** - respingerea agresivă a oricărei arte, definindu-se ca „antiliteratură", antimuzică", „antipictură" şi suprimând poezia;
- ***suprarealismul***, cunoscut şi ca „dicteu automat";
- ***constructivismul***, ca tehnică de creaţie artistică;

Poeziile avangardiste ilustrează stări lirice dinamitarde (anarhice, distrugătoare - *n.n.*), ca reacţie de exasperare şi revoltă, într-un limbaj abrupt, ilogic, teribilist. Cei mai cunoscuţi poeţi avangardişti au fost: Ion Vinea, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Saşa Pană, Virgil Teodorescu, Gellu Naum etc.

Caracteristica esenţială a poeziei interbelice o constituie **interferenţa curentelor literare** manifestate concomitent în perioada de mare efervescenţă literară: coexistenţa realismului, romantismului şi clasicismului cu simbolismul, tradiţionalismul-ortodoxist, modernismul, avangardismul, expresionismul şi ermetismul.

Sub raport **prozodic**, se cultivă versul liber şi rima albă, concomitent cu versificaţia clasică, structura în secvenţe lirice inegale simultan cu alcătuirea în catrene sau strofe simetrice.

Diversitatea tematică, stilistică şi de viziune a poeţilor în perioada interbelică se poate defini prin **pluralitatea curentelor culturale**/ literare care s-au manifestat cu aceeaşi forţă şi concomitent, ceea ce constituie o caracteristică inedită a poeziei româneşti, care a explodat valoric în epoca dintre cele două Războaie Mondiale (1918 - 1947). Marea varietate a concepţiilor şi procedeelor literare se poate reconstitui prin investigarea temelor de creaţie care compun universul liric al celor mai importanţi poeţi interbelici.

◆ CURENTE CULTURALE/ LITERARE
ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

MODERNISMUL ◆ TRADIŢIONALISMUL ◆ AVANGARDISMUL

MODERNISMUL

(Perioada interbelică; ideologii literare; elemente de estetică)

Modernismul este un curent literar iniţiat la noi în **1919 de Eugen Lovinescu**, a cărui doctrină porneşte de la ideea că există **„un spirit al veacului"** care impune o dezvoltare simultană a civilizaţiilor, pledând pentru un ***proces de sincronizare*** a literaturii române cu literatura europeană, cunoscut şi ca ***principiul sincronismului***. Ideea de la care porneşte Eugen Lovinescu este aceea că civilizaţiile mai puţin dezvoltate sunt influenţate de cele avansate, mai întâi prin ***imitaţie***, conform „Teoriei imitaţiei" emise de francezul Gabriel Tarde, iar după implantare, prin stimularea creării unui fond literar propriu. În altă accepţie, literatura

trebuie să „imite" viaţa în toată complexitatea, să reliefeze bogăţia spirituală şi sentimentală a oamenilor prin crearea unor eroi cu intensă şi plurivalentă personalitate. **Teoria formelor fără fond**, enunţată şi susţinută de Titu Maiorescu, este acceptată şi de Lovinescu, dar reconsiderată, acesta fiind de părere că formele pot, în cele din urmă, să-şi creeze uneori fondul.

În vederea modernizării (înnoirii) literaturii române, Eugen Lovinescu trasează câteva **direcţii noi** în care să se înscrie operele literare, înfiinţând, în acest scop, un cenaclu literar şi o revistă numite ***„Sburătorul"*** :

- ***tematica operelor literare să fie inspirată din viaţa citadină şi nu din cea rurală: „a întoarce spatele oraşului pentru a privi numai la sat înseamnă a proceda reacţionar";***
- ***evoluţia prozei de la liric la epic şi a poeziei de la epic la liric;***
- ***îmbogăţirea creaţiilor lirice cu profunde idei filozofice, inovarea limbajului prin şanjarea expresivităţii, sugestiei şi ambiguităţii;***
- ***cultivarea prozei obiective şi a romanului de analiză psihologică;***
- ***intelectualizarea prozei şi a poeziei - ilustrarea în operele literare a unor concepţii metafizice şi viziuni originale despre lume, viaţă şi Univers;***
- ***crearea intelectualului cu trăiri intense şi spiritualitate complexă, ca personaj al operei literare, în locul figurii ţăranului, erou linear şi static.***

Într-un articol publicat în revista „Sburătorul" (1926), Eugen Lovinescu susţine ideea că „existenţa omului în afară de categoria timpului fiind o iluzie filozofică, trebuie să intrăm în timp şi să ne fixăm cronologic. Cum însă talentele nu se provoacă, le vom primi în marginile procedurii lor naturale. Ceea ce va veghea însă îndărătul acestor pagini va fi o conştiinţă critică fermă şi o atitudine răspicată faţă de toate manifestările noastre literare".

„TESTAMENT"*

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **artă poetică modernă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

Definiţie: Arta poetică (*fr. „l'art poetique"; lat. „ars poetica"*) defineşte un *ansamblu de trăsături* care compun *concepţia artistică a unui scriitor despre lume şi viaţă, Univers, condiţia omului în lume,* precum şi *viziunea despre menirea artistului şi rolul creaţiei sale, realizate într-un limbaj şi o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură naţională.*

Tudor Arghezi (1880 – 1967), pe numele adevărat ***Ion N. Theodorescu***, este un vârf al **modernismului interbelic,** prin temperamentul artistic de substanţă, prin forţa de expresie şi estetica novatoare, opera lui constituind nu numai o revoluţie literară formală, ci o izbitoare luptă a eului cu lumea, o pendulare „între păcat şi înălţare, între materie şi spirit". (P.Constantinescu)

Poezia „Testament", situată în fruntea volumului de debut, ***„Cuvinte potrivite"*** **(1927),** reflectă **lirismul subiectiv** şi constituie, poate, cea mai cunoscută şi elocventă artă poetică din lirica românească. Alte **poezii programatice** argheziene sunt ***„Portret", „Rugă de seară", „Ia aminte", „Flori de mucigai", „Poetica" etc.***

În spirit **modern,** ***imaginarul poetic*** transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific argheziană prin atotputernicia cuvântului ca forţă creatoare a sensibilităţii lirice, prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a revalorificării limbajului artistic.

Propriu oricărei **arte poetice**, **lirismul subiectiv** se manifestă şi în această poezie, confirmând prezenţa eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele şi pronumele la persoana I*** - „voi lăsa", „să schimbăm", „am ivit", „am prefăcut", „făcui", „grămădii", „mea", „eu", „mine", ***prin mărcile lexico-gramaticale ale adresării directă, pronume şi verbe la persoana a II-a,*** „să urci", „aşaz-o", „-ţi", „tine", „te" şi prin ***vocativul*** „fiule".

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Modernismul poeziei „Testament" este argumentat prin structura compoziţională, cele ***şase strofe*** inegale se constituie în ***secvenţe lirice ideatice***, în care poetul îşi exprimă în mod direct ***concepţia despre cuvânt,***

* Pentru paralelă literară între două poezii, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

poezie şi creaţie artistică, accentuând ***condiţia artistului în lume, idei ce înscriu poezia în specia artă poetică.***

În ***sens conotativ***, **titlul** „Testament" este sugestiv pentru ideea fundamentală a poeziei, aceea a relaţiei spirituale dintre generaţii şi a responsabilităţii urmaşilor faţă de mesajul primit de la străbuni. În ***sens denotativ***, **titlul** ilustrează faptul că poezia este un „act oficial" întocmit de poet, prin care lasă moştenire urmaşilor , averea sa, opera literară: „Nu-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte."

Tema este **modernă** şi exprimă **concepţia despre artă** a lui Arghezi, definind programatic întreaga sa operă lirică, în care cuvântul este atotputernic, stăpân absolut al Universului, iar creaţia literară este rodul harului divin şi al trudei.

„Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la strămoşii mei până la tine,
Prin râpi şi gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă."

Incipitul atestă **lirismul subiectiv**, fiind reprezentat de ***adresarea directă*** prin ***forma negativă a verbului la persoana a II-a singular,*** având rolul de a accentua valoarea deosebită a moştenirii, opera literară, bunul cel mai de preţ al poetului, pe care acesta o lasă prin testament viitorimii: „*Nu*-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte". Prima strofă continuă cu ideea că produsul literar se fundamentează pe **acumularea spirituală** moştenită „de la străbunii mei" şi realizată cu mult ***efort*** şi în mod ***evolutiv***: „Prin râpi şi gropi adânci,/ Suite de bătrânii mei pe brânci". Preluarea tradiţiei străvechi şi a operei înfăptuite de strămoşi constituie o **treaptă** în progresul spiritual al omenirii, simbolizată prin ***vocativul*** „fiule", o ***adresare directă,*** care dă poeziei un ton familiar, intim, ce apropie afectiv predecesorii de viitorime: „Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă,/ Cartea mea-i, fiule, o treaptă."

De altfel, Tudor Arghezi şi-a definit ***crezul artistic*** privind conştiinţa răspunderii pentru „cuvântul scris" şi „trimis în lume" în „Mărturisiri - Tablete de cronicar": „Răspunzi întâi faţă de graiul primit de-a gata de la străbaniile miilor de ani ajunşi până la călimara ta".

În următoarea ***secvenţă***, ca **mesager al trudei şi durerii străbunilor**, poetul aşază „cartea" la căpătâiul civilizaţiei omeneşti, cu îndemnul, ***adresat direct*** printr-un ***imperativ***, de a respecta acest bun

spiritual şi a-l duce spre progres, asemuind opera cu Biblia: „Aşaz-o cu credinţă căpătâi,/ Ea e hrisovul vostru cel dintâi".

Evoluţia spirituală este simbolizată prin instrumentele proprii muncii fizice, „sapa" şi „brazda", omenirea progresând către o activitate intelectuală, „condei", „călimară": „Ca să schimbăm acum, întâia oară,/ Sapa-n condei şi brazda-n călimară".

Limbajul poetic îşi are originea în vorbirea bătrânilor, în limba populară, „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite", filon emoţional din care poetul a „ivit cuvinte potrivite", ***mărturisire de credinţă*** căreia îi rămâne devotat întreaga viaţă:

„Ca să schimbăm acum întâia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpâni.
Şi frământate mii de săptămâni,
Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane.
Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.
Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcând uşure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
Am luat cenuşa morţilor din vatră
Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale."

Din perspectivă **modernă**, ***inovaţia stilistică*** se concretizează prin valorificarea estetică a cuvintelor, cărora le dă o nouă semnificaţie, întrucât cuvântul este, în ***viziune arghezianâ***, atotputernic: „Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane./ Făcui din zdrenţe muguri şi coroane,/ Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere." Versurile definesc totodată şi estetica urâtului prin ***relaţiile de opoziţie*** ale sintagmelor poetice: „zdrenţe/ muguri şi coroane"; „venin/miere".

Cuvântul arghezian este omnipotent, el poate să mângâie sau să pedepsească, să aline sau să ocărască: „Am luat ocara, şi torcând uşure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure". **Cuvântul are filon divin**, este dat de la Dumnezeu, eul liric făcând trimitere la Biblie, unde se spune că „la-nceput a fost cuvântul", iar generaţiile viitoare au datoria de a-l păstra

şi a-l înălţa: „Am luat cenuşa morţilor din vatră/ Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,/ Hotar înalt, cu două lumi pe poale,/ Păzind în piscul datoriei tale.„

Menirea poetului este aceea de a ilustra în poezia sa, metaforizată prin „vioară", durerile neamului românesc, imaginea grotescă a stăpânului jucând „ca un ţap înjunghiat" fiind subliniată de ideea biciului răbdat întors în cuvinte, ca simbol al izbăvirii şi pedepsirii celor ce au provocat suferinţele. Limba poetică în care sunt exprimate aceste idei este surprinzătoare prin inovaţie stilistică, Arghezi aducând în literatura română **estetica urâtului**, o nouă manieră literară de a exprima frumosul, dând cuvintelor o nouă valoare: „Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi". Tudor Arghezi consideră poezia o domniţă răsfăţată, aleasă, plină de sensibilitate şi de nobleţe spirituală: „Întinsă leneşă pe canapea/ Domniţa suferă în cartea mea."

Ultima strofă defineşte opera literară ca uniune armonioasă între **har/ talent/ inspiraţie** („slova de foc") **şi trudă/ efort** („slova făurită"), condiţie imuabilă a cuvântului scris şi „trimis în lume":

„Slova de foc şi slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte,
Robul a scris-o, Domnul o citeşte,
Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei."

Poetul se consideră robul cititorului, care este „Domnul", el creează o operă care să fie citită de urmaşi, e cel care trudeşte din greu pentru a convinge cititorul să fie conştient şi responsabil de îndatorirea ce-i revine în evoluţia civilizaţiei spirituale a omenirii: „Robul a scris-o, Domnul o citeşte".

Finalul poeziei accentuează ideea că **opera literară este rodul tradiţiei strămoşeşti,** pe care poetul, la rândul său, o lasă moştenire urmaşilor, aşa cum şi el a preluat-o şi a înfrumuseţat-o, a îmbogăţit-o, a înălţat-o spiritual: „Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei/ Zace mânia bunilor mei".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului liric este susţinută de ***estetica urâtului*** prin ***elemente de compoziţie***, între care, ***relaţiile de opoziţie*** sunt definite de sintagme poetice ilustrative pentru reevaluarea cuvântului: „graiul lor cu îndemnuri pentru vite"/ „am ivit cuvinte potrivite"; „bube, mucegaiuri şi noroi"/"frumuseţi şi preţuri noi"; „zdrenţe"/ „muguri şi coroane"; „veninul"/ „miere"; „cenuşa morţilor din vatră/ Dumnezeu de piatră", „când să-mbie/ când să-njure". ***Metafora*** „carte" este, ca ***element de***

recurență, un ***laitmotiv*** care generează ***câmpul lexical*** al sensului operă/poezie: „carte", „hrisov", „cuvinte potrivite", „versuri", „icoane", „muguri", „coroane", „Dumnezeu de piatră", "biciul răbdat", „ciorchin de negi", „ocara", „slova de foc și slova făurită". ***Epitetele*** se disting prin inovație, alăturarea determinantului fiind surprinzătoare: „dulcea lui putere", „durere surdă și amară", „torcând ușure".

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin ***topica inversată***, „Și dând în vârf, ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi", prin jocul ***formelor verbale la persoana I***, alternând singularul cu pluralul, „să schimbăm"/ „eu am ivit" și prin folosirea ***timpului trecut al verbelor***, care variază ***perfectul compus*** cu ***perfectul simplu*** (mai rar utilizat în poezii): „au adunat", „am ivit", „am prefăcut", „am preschimbat"/ „făcui", „grămădii". Verbele aflate la ***prezentul gnomic*** (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) ***permanentizează*** activitatea creatoare și responsabilitatea pe care o au generațiile care se succed ca moștenitori în evoluția spirituală a omenirii, prin creația artistică, idee care argumentează **caracterul testamentar, programatic al poeziei**

Registrele stilistice îmbină în **manieră modernă**, ***limbajul popular*** cu accepția cuvintelor ce definesc ***estetica urâtului***, din această combinație reieșind, de altfel, originalitatea, adesea controversată, a expresivității artistice și ***ambiguitatea*** poeziei: „saricile", „plăvani", „poale", , „zdrențe", „sudoarea", „ocară", „pe brânci", „țap înjunghiat", „se mărită".

Prozodia modernă este susținută de **versurile** cu **metrică și ritm variabile**, de **lexicul abrupt, colțuros**, în consonanță cu asprimea ideilor transmise.

În concluzie, orice act creator spiritual implică și cultul poetului pentru tradiție, pentru strămoși și totodată responsabilitatea creatorului față de urmași, idee exprimată de Arghezi în mod explicit: „Poezia e însăși viața, e umbra și lumina care catifelează natura și dă omului senzația că trăiește cu planeta lui în cer. Pretutindeni în toate este poezie, ca și cum omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană."

„FLORI DE MUCIGAI"

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **artă poetică modernă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

Definiție: Arta poetică (*fr. „l'art poetique", lat. „ars poetica"*) definește un *ansamblu de trăsături* care compun *concepția artistică a unui scriitor despre lume și viață, Univers, condiția omului în lume,* precum și *viziunea despre menirea artistului și rolul creației sale, realizate într-un limbaj și o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură națională.*

Volumul de povestiri intitulat sugestiv ***„Poarta neagră"*** din 1930 ilustrează tragica experiență de viață a lui **Tudor Arghezi (1880-1967)** care a petrecut o scurtă perioadă de detenție în închisoarea de la Văcărești, în perioada 1918-1919, din motive politice. Volumul de poezii **„Flori de mucigai"**, apărut în **1931** reiterează aceeași experiență de viață în variantă lirică, în care lumea interlopă a hoților, delincvenților este privită cu înțelegere și omenie de poet. Titlurile poeziilor din acest volum sunt deosebit de sugestive (***„Galere", „Ion Ion", „Tinca", „Ucigă-l toaca", „Fătălăul", „Morții"*** etc.) pentru lumea aceasta periferică, față de care Arghezi are compasiune, considerând că „pretutindeni și în toate este poezie, ca și cum omul și-ar purta capul cuprins într-o aureolă de icoană. Toate lucrurile naturii și ale omului și toate vietățile poartă țandăra lor de aureolă, pe dinafară sau pe dinăuntru".

Poezia „Flori de mucigai" se află în deschiderea volumului omonim și constituie **arta poetică** prin care Arghezi își exprimă concepția despre implicațiile pe care efortul artistului le are în actul creației, constituind – așadar – **poezia programatică** a acestui volum, așa cum ***„Testament"*** este arta poetică din volumul ***„Cuvinte potrivite"***.

În spirit* modern, *imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specific argheziană, prin revalorificarea cuvântului ca forță creatoare a sensibilității lirice, prin ***funcția expresivă*** a procedeului stilistic și semantic, ***estetica urâtului***, inovat de Tudor Arghezi.

Propriu oricărei **arte poetice**, **lirismul subiectiv** se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele și pronumele la persoana I*** - „am scris", „am lăsat", „am cunoscut", „m-am silit", „mi", „mă".

Modernismul poeziei „Flori de mucigai" este argumentat de structura compoziţională, cele ***două strofe*** inegale se constituie în ***secvenţe lirice ideatice***, în care poetul îşi exprimă în mod direct concepţia despre actul creaţiei, accentuând dificultăţile condiţiei artistului în lume.

Tema poeziei este **modernă** şi exprimă efortul creator al artistului pentru un produs spiritual şi consecinţele pe care le are acesta asupra stărilor interioare ale eului poetic, chinuit de frământări şi de tulburări interioare. Versurile nu mai sunt rezultatul unei revelaţii, al harului divin, ci al unei nelinişti artistice şi al patimii creatoare.

Titlul poeziei „Flori de mucigai" este ***un oximoron***, prin alăturarea *florilor*, care sugerează frumuseţea, puritatea, lumina, viaţa, cu *mucigaiul*, simbol al putreziciunii, descompunerii şi întunericului. Oximoronul creează o imagine contradictorie a lumii, în care valorile umane sunt degradate, alterate, în închisori viaţa oamenilor este supusă reprimărilor, restricţiilor rigide. Titlul este, în acelaşi timp, reprezentativ pentru inovaţia limbajului arghezian numită **estetica urâtului**, o modalitate artistică întâlnită în lirica europeană la Baudelaire, care scrisese „Florile răului". Asocierea celor două categorii estetice contradictorii, **frumosul** – reprezentat de floare – şi **urâtul** – sugerat de mucigai – oferă titlului o expresivitate şocantă şi fascinantă totodată prin efectele estetice. Urâtul are rolul de a evidenţia imperfecţiunile vieţii, senzaţiile de aversiune şi oroare care capătă valori noi, ele făcând parte din existenţa umană. „Arghezi este preocupat în «Flori de mucigai» de frumuseţe, nu de urâţenie. [...] Frumuseţea n-a dispărut, dar a «mucegăit», tragedia fiind mai mare decât în cazul anulării". (**M.Scarlat**)

Poezia ***„Flori de mucigai"*** este structurată în ***două secvenţe lirice*** inegale, prima ilustrând crezul artistic arghezian, iar cealaltă neputinţa artistului de a crea în condiţii de claustrare.

Prima secvenţă sugerează dorinţa devoratoare a artistului de a se exprima în versuri, fiind dominat de setea de comunicare cu lumea. **Incipitul** este reprezentat de ***ambiguitatea*** creată de absenţa complementului direct din primul vers - „Le-am scris cu unghia pe tencuială" - sugerând, probabil, faptul că stihurile publicate în volumul omonim, „Flori de mucigai", au fost scrise mai întâi în mintea şi inima poetului aflat în imposibilitate de a le nota pe hârtie (*Arghezi se afla în închisoarea Văcăreşti-n.n.*).

Artistul, într-o **solitudine** impusă şi lipsindu-i uneltele scrisului, încearcă să cresteze „cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric" stihurile născute din nevoia pătimaşă de a-şi exterioriza

stările şi ideile prin creaţie. Condiţiile vitrege de viaţă îi seacă forţa imaginativă, „Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan".

„Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă
Şi de foame de scrum,
Stihurile de acum.
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Şi nu a mai crescut –
Sau nu o mai am cunoscut."

Enumeraţia prin ***negaţie*** a simbolurilor evangheliştilor, „taurul", „leul", „vulturul", creează o imagine de mare forţă sugestivă privind starea descurajată a sinelui poetic în absenţa creaţiei şi în raport direct cu scrierile religioase a căror esenţă este Absolutul. Versurile adânc gravate în sufletul eului liric sunt „stihuri fără an" ce nu pot fi exprimate în viaţa reală, însă profund simţite de sensibilitatea artistului: „Stihuri de groapă/ De sete de apă/ Şi de foame de scrum".

Harul poetic, „unghia îngerească", este tocit de efort, nu-i mai permite eului liric revelaţia, deoarece ea „nu a mai crescut" sau, altfel spus, artistul nu se mai poate regăsi în sine, nu se mai percepe ca pe un creator de valori spirituale: „Sau nu o mai am cunoscut". Se remarcă ***topica inversă a verbului şi a pronumelui personal***, firesc ar fi fost „nu am mai cunoscut-o". Acest ***procedeu artistic*** se înscrie între ***inovaţiile stilistice*** ale **modernismului** arghezian, prezent şi în alte poezii:„Pândind, să iasă, prin perdea,/ O a văzut din cer pre ea." („Mâhniri"); „Adam pe Eva lui o a pârât,/ Eva pe şarpe, care s-a târât" („Pedeapsa. Cicluri biblice").

Ultima secvenţă amplifică deznădejdea lui Arghezi, care este simbolizată de atmosfera sumbră, e „întuneric", iar ploaia se aude „departe afară", ceea ce provoacă eului liric o durere simţită intens, „ca o ghiară", din cauza neputinţei totale de a se exprima. Nevoia de comunicare a sinelui poetic cu lumea, setea de a-şi dezvălui trăirile îl silesc să scrie „cu

unghiile de la mâna stângă". O simbolistică străveche asociază mâna stângă forţelor demonice, în opoziţie totală cu puterea divină a creaţiei. Închisoarea este pentru Arghezi un fel de bolgie a Infernului lui Dante, însă, în acest cadru al ororilor, frumosul nu este absent. Răul, urâtul sunt numai conjuncturi ale destinului, cărora omul le opune aspiraţia spre sublim, care poate fi regăsit în sine, în vis sau în speranţa împlinirii.

„Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Şi mă durea mâna ca o ghiară
Neputincioasă să se strângă.
Şi m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă."

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia textului liric este susţinută de ***estetica urâtului***, în primul rând prin ***oximoronul*** ilustrativ pentru reevaluarea limbajului poetic: cuvântul „mucigai" este un ***regionalism*** cu aspect ***arhaic***, având ***sensul conotativ*** al degradării morale, al descompunerii spirituale, cu trimitere sugestivă către om, deoarece el însoţeşte cuvântul „flori", care poate semnifica viaţa, lumea. ***Metaforele*** „unghia", „puterile neajutate", „stihuri de groapă", „foame de scrum", „unghia îngerească" potenţează starea de disperare a omului claustrat, a artistului care nu poate crea liber, fiind constrâns să-şi reprime setea de comunicare şi sintetizează condiţiile vitrege la care este supusă fiinţa umană. ***Epitetele*** „puterile neajutate" şi „unghia îngerească", precum şi ***comparaţia*** „mâna ca o ghiară" amplifică disperarea eului liric din cauza claustrării spirituale, care poartă în ea stigmatele răului şi acţionează negativ asupra naturii angelice a fiinţei umane, împiedicând-o astfel să se exprime.

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin ***topica inversată***, „Sau nu o mai am cunoscut", prin folosirea ***timpului trecut al verbelor***, care variază ***perfectul compus*** cu ***imperfectul***: „am scris", „au lucrat", „s-a tocit", „am cunoscut"/ „era", „bătea", „mă durea". Verbele aflate la ***prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) ***permanentizează*** patima structurală de a scrie, freamătul creator şi dorinţa de comunicare a sinelui poetic cu lumea, idei care conferă caracterul **programatic** al poeziei.

Registrele stilistice îmbină, în **manieră modernă**, ***limbajul popular cu iz arhaic*** cu cel ***religios***, din această combinaţie reieşind, de altfel, originalitatea, adesea controversată, a ***expresivităţii*** artistice şi ***ambiguitatea*** poeziei: „mucigai", „firidă ", „stihuri"/ „taurul", „leul", „vulturul", simboluri ale evangheliilor lui Luca, Marcu şi Ioan.

Prozodia modernă este susţinută de **versurile** cu **metrică şi ritm variabile**, de **lexicul abrupt, colţuros**, în consonanţă cu asprimea ideilor transmise.

La noutatea limbajului arghezian s-a referit şi Tudor Vianu, care afirma: „Renovarea liricii româneşti, smulgerea ei de pe căile unde o fixase marea influenţă a poetului „Luceafărului", este consecinţa cea mai importantă produsă de afirmarea lui Arghezi încă din al doilea deceniu al secolului nostru (secolul al XX-lea-*n.n.*)". Permanenta sete de comunicare cu lumea şi preocuparea pentru perfecţiunea stilistică definesc profunzimea spirituală a lui Tudor Arghezi, după cum însuşi mărturisea: „Întâia gravă preocupare, după ce ai învăţat să te îndoieşti de ceea ce scrii, este să cauţi perfecţiunea, pe care n-ai s-o ajungi niciodată, dar pe care ai să o urmăreşti cât îţi durează firul".

„ADAM ŞI EVA"*

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **poezie lirică** ◆ lirism obiectiv

- tema: Joc, joacă -

Tudor Arghezi (1880-1967), scriitor interbelic, este un inovator al limbajului artistic în poezie. Pornind de la **forţa cuvântului**, el creează o altă manieră literară, cunoscută sub denumirea de **„estetica urâtului"**. Inovaţia stilistică argheziană constă în **revalorificarea cuvintelor**, cărora le dă noi sensuri, în ideea că acestea sunt **atotputernice**, pot schimba esenţa universului, concepţie care constituie **arta poetică a lui Tudor Arghezi**.

Lirica religioasă este ilustrată de **„Psalmi"** şi de alte **poezii inspirate din „Vechiul Testament"**. Ca psalmist, Tudor Arghezi a fost definit ca **poet aflat „între credinţă şi tăgadă"**, cei 16 psalmi publicaţi între anii 1927 –1967 fac parte din mai multe volume de poezii: 9 psalmi aparţin volumului de debut, „Cuvinte potrivite", iar ceilalţi volumelor „Frunze", „Poeme noi", „Silabe", „Noapte".

Inspirându-se din „Vechiul Testament", Tudor Arghezi publică în „Revista Fundaţiilor Regale" (**1944**) ciclul de poezii **„Tablouri biblice (Versuri de Abecedar)"**, alcătuit din cinci poezii: ***„Adam şi Eva", „Paradisul", „Porunca", „Păcatul", „Pedeapsa".***

* Pentru paralelă literară între două poezii, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Întreaga perioadă a creației și activității literare dovedește, așadar, preocuparea permanentă a lui Arghezi pentru problematica filozofică a relației omului cu Dumnezeu, concepție manifestată în poezia religioasă, definită de **George Călinescu** ca „o poezie monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină".

Sursele de inspirație ale liricii religioase pot fi identificate în cei 4-5 ani petrecuți de Arghezi ca **monah la mănăstirea Cernica** și ca **secretar al episcopului de Muntenia**, prilej cu care intră în contact direct cu Psalmii lui David, cu textele religioase creștinești, ceea ce l-a determinat să mediteze în permanență la relația spirituală dintre om și Dumnezeu.

În ciclul de poezii **„TABLOURI BIBLICE (Versuri de Abecedar)"** se remarcă ***spiritul ludic*** de care Tudor Arghezi a fost fascinat mereu, vocație pe care nu și-a putut-o reprima și care presupune o redobândire a ingenuității infantile, poetul construind un adevărat univers al „inventivității și gratuității jocului", deoarece „nimeni nu s-a «copilărit» cu atâta aplicație voioasă ca el." (Ov.S.Crohmălniceanu).

Titlul ciclului **„Tablouri biblice"** încadrează poeziile în lirica religioasă, sugerând ideea că sursa de inspirație o constituie textele din „Vechiul Testament". ***Subtitlul „Versuri de Abecedar"*** trimite la începutul Creației, titlul fiecărei poezii fiind semnificativ pentru etapele poveștii biblice: **„Adam și Eva", „Paradisul", „Porunca", „Păcatul", „Pedeapsa".** Dumnezeu a făcut primii oameni, pe Adam și pe Eva, în Paradis, apoi le-a dat porunca de a nu se înfrupta din pomul vieții, pentru că acesta este un păcat ce va avea ca efect pedeapsa alungării lor din Eden.

Tema. Poezia „Adam și Eva" este **un text ficțional original**, un **joc al Creației**, în care poetul păstrează coordonatele textului biblic și anume „Facerea lumii" de către Dumnezeu, dar viziunea argheziană este ludică și încărcată de ironie și amuzament. **Titlul** este sugestiv pentru zămislirea primilor oameni în Paradisul Divin, Adam și Eva.

În spirit* modern, *imaginarul poetic arghezian transfigurează povestea bilblică într-o ***viziune artistică ludică***, ilustrând Facerea Omului în Univers și având ca fundament Vechiul Testament.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia este structurată în **trei secvențe lirice** inegale ca mărime și **un distih**, toate fiind dominate de un **ton amuzant și ușor persiflant** despre apariția primilor oameni în univers, prezentată în manieră ludică.

Prima secvență lirică. Incipitul îl constituie starea divină, exprimată printr-un inedit ***gerunziu reflexiv***: „urându-i-se". Dumnezeu, plictisit să stea „singur în stihii", cuvânt ce sugerează elementele de bază

ale universului (stihii = foc, apă, aer, pământ), ar dori să se distreze și se gândește „să aibă-n cer copii":

„Urându-i-se singur în stihii,
A vrut și Dumnezeu să aibă-n cer copii
Și s-a gândit din ce să-i facă,
Din borangic, argint sau promoroacă,
Frumoși, cinstiți, nevinovați.
Se puse-așezământul dintre frați."

Dumnezeu reflectează să-i facă pe copii din „borangic", „argint" sau „promoroacă", componente delicate, transparente și prețioase, exprimate printr-o ***enumerația*** de ***substantive.*** **Principalele trăsături ale copiilor**, redate prin ***epitete în enumerație,*** definesc primele ființe umane aproape de perfecțiune, create după chipul și asemănarea Lui: „Frumoși, cinstiți, nevinovați".

Secvența a doua ilustrează „Facerea" omului și începe cu o ***nuanță adversativă***, „dar", împrejurările potrivnice concepându-l pe „trândavul" și „nărăvașul" Adam, în ipostază de copil. Pentru a-l zămisli pe strămoșul omului, Dumnezeu a încercat o formulă specială, amestecând praful cu „niteluș scuipat", pe care a dorit, apoi, să o înnobileze cu „un altoi de stea" care „să prindă pe noroi". Demersul divin eșuează, raza luminoasă a aștrilor nu are niciun efect miraculos, întrucât primul bărbat creat în Paradis a ieșit „cam somnoros și cam/ Trândav și nărăvaș". Disprețul eului liric potențează ironia utilizând ***sinecdoca*** „strămoșul meu Adam", prin care poetul se substituie speciei umane, ca un adevărat reprezentant al întregii omeniri (sinecdocă = figură de stil prin care se substituie denumirea întregului prin denumirea unui element component al acestuia și invers):

„Dar i-a ieșit cam somnoros și cam
Trândav și nărăvaș strămoșul meu Adam;
Că l-a făcut, cum am aflat,
Cu praf și niteluș scuipat;
Ca să încerce dacă un altoi
De stea putea să prindă pe noroi,
Că, de urât, scuipând în patru zări, stingher,
Făcuse și luminile din cer."

Gestul divin este preluat din textul biblic al „Facerii", însemnând că a dorit să-i dea lui Adam strălucire dumnezeiască: „Și a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră» [...]. Atunci, luând Domnul Dumnezeu țărână din pământ, a făcut pe om și a suflat în fața lui suflare de viață și s-a făcut omul ființă vie". Ideea sugerată este aceea că Dumnezeu a pus în fiecare om o parte din Sine.

În poezie, însă, Forța Creatoare greșește compoziția aluatului și, din această cauză, întâiul Său fiu, Adam, „ieșise, parcă, și zbanghiu" (care se uită cruciș, sașiu - *n.n.*), așa cum reiese din **secvența a treia** a poeziei:

„Dar iată că l-a nimerit,
Din pricina aluatului greșit,
Și că Adam, întâiul fiu
Al Domnului, ieșise, parcă, și zbanghiu.
Nu-i vorba, nici-o poză nu ne-nvață
Cum ar fi fost omul dintâi la față.
Nici unda lacului nu l-a păstrat,
În care se-oglindea la scăpătat."

Înfățișarea lui Adam este amuzantă, deși posteritatea nu a păstrat niciunde imaginea primului om din univers: „Nu-i vorba, nicio poză nu ne-nvață/ Cum ar fi fost omul dintâi la față./ Nici unda lacului nu l-a păstrat,/ În care se-oglindea la scăpătat." **Trăsăturile** lui Adam sunt conturate cu ***umor și zeflemea***, eul liric apelând la ***epitete cu tentă ironică***: „somnoros", „trândav", „nărăvaș" și „zbanghiu".

Zămislirea Evei are ca punct de plecare viziunea biblică: „Atunci a adus Domnul Dumnezeu asupra lui Adam somn greu; și, dacă a adormit, a luat una din coastele lui și a plinit locul ei cu carne. Iar coasta luată din Adam a făcut-o Domnul Dumnezeu femeie și a adus-o la Adam".

În poezie, ***persiflarea lirică*** domină și „Facerea" Evei:

„Puterea lui dumnezeiască,
Dormind mereu, căta să-l mai trezească:
I-a rupt un os din coaste, cèva,
Și-a zămislit-o și pe Eva.
Mai poți căsca de lene, iarăș,
Când ai o soră și-un tovarăș?
S-au luat de mâini și au cutreierat
Grădina toată-n lung și-n lat."

Adam este somnoros și leneș, de aceea puterea dumnezeiască, străduindu-se să-l trezească, „I-a rupt un os din coaste, cèva,/ Și-a zămislit-o și pe Eva". ***Accentul pronumelui nehotărât*** „cèva", așezat nefiresc pe prima silabă, are ***rol stilistic***: pe de o parte pentru a accentua oralitatea stilului și registrul popular, iar pe de altă parte pentru a minimaliza însemnătatea elementului din care s-a născut femeia. Această subtilitate prozodică rezolvă, de asemenea, corectitudinea ***ritmului iambic și a rimei împerecheate***, prin accentuarea arbitrară a primei silabe din cuvântul „cèva".

Ironia fină a eului liric se amplifică în finalul acestei secvențe, sugerându-se că acum, având „o soră și-un tovarăș", Adam nu-și mai permite

să lenevească, ci este nevoit să cutreiere împreună cu Eva „Grădina toată-n lung și-n lat". Aluzia eului poetic vizează și ideea că omul simte nevoia de prieteni, de tovarăși de viață, care-l dinamizează și-l energizează.

Ultima secvență lirică este alcătuită dintr-un **distih** (strofă alcătuită din două versuri - *n.n.*) referitor la cuplul Adam și Eva. Cei doi șovăie, sunt profani și „mici", ***epitetul*** sugerând, cu dispreț, ignoranța lor. Primele ființe umane zămislite se dovedesc eșecuri jenante ale Creației, deoarece se comportă infantil și nu e de mirare că-și julesc (a se juli - a se jupui, a se zdreli) „și nasul prin urzici", aidoma copiilor nătângi, stângaci și neghiobi:

„Să nu te miri că, șovăind și mici,
Li se julea și nasul prin urzici."

Întreaga poezie este **un joc al imaginației poetice**, plecând de la pretextul biblic al „Facerii" omului. ***Ironia*** este principala modalitate artistică, dominantă în poezie fiind ***atitudinea zeflemistă și amuzată totodată a eului liric, cu certe note ludice.***

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Sugestia modernă a textului liric este susținută, în principal, prin **viziunea ludică despre Facerea Omului**, decelată (dezvăluită) printr-o ficțiune amuzantă și persiflantă a eului poetic. ***Registrele stilistice*** sunt variate și complexe, particularizând originalitatea artistică arghezian, în primul rând prin ***cuvinte biblice***: „Dumnezeu", „Adam", „Eva", „puterea dumnezeiască", „a zămisli", „stihii". ***Registrul popular și oralitatea stilului*** sunt relevate prin cuvinte și expresii specifice vorbirii cotidiene: „urându-i-se", „i-a ieșit", „niteluș scuipat", „să nu te miri", „căta", „zbanghiu", „scăpătat", „nu-i vorbă", „l-a nimerit", „au cutreierat", „s-au luat de mâini", „li se julea și nasul prin urzici".

Specifică modernismului interbelic este și ***diminuarea figurilor de stil*** în lirică, însă se accentuează semnificația acestora. Astfel, ***metafora*** „un altoi de stea" sugerează strălucirea atotputernică a aștrilor cerești care au menirea de a mângâia solitudinea lui Dumnezeu, ilustrată prin ***epitetul*** „stingher". ***Enumerația de epitete*** „cam somnoros și cam trândav și nărăvaș" și ***epitetul*** „zbanghiu" compun portretul etic al primului om, Adam, în ***antiteză*** cu ***enumerația epitetelor*** care compun trăsăturile ideale năzuite de Dumnezeu pentru copiii Paradisului: „Frumoși, cinstiți, nevinovați".

Expresivitatea poeziei „Adam și Eva" se definește prin **lirismul obiectiv**, deoarece nu sunt prezente mărcile lexico-gramaticale ale eului liric, acestea fiind reprezentate de ***verbele și pronumele la persoana a III-a***: „urându-i-se", „a vrut", „să aibă", „s-a gândit", „să-i facă", „a ieșit", „să încerce" etc. Cu toate acestea, există în poezie ***verbul la persoana I singular***,

„am aflat", care sugerează, cu suficientă transparență, trimiterea explicită la povestea biblică. Se regăsesc, de asemenea, în discursul liric, ***pronume de persoana I singular și plural***, care au rol de ***sinecdocă*** -„strămoșul meu"; „nu ne-nvață" - poetul și cititorul substituindu-se întregii omeniri.

Se remarcă însă, în mod cu totul neobișnuit, ***prezența verbelor la persoana a II-a***, sugerând, cu ironie, generalizarea comportamentului personajului biblic, Adam, care, odată cu zămislirea Evei, se umanizează, devenind bărbatul dependent de femeie: „Mai poți căsca de lene, iarăș,/ Când ai o soră și-un tovarăș?". În același timp, eul liric accentuează ideea că omul nu poate trăi singur, ci are nevoie de prieteni, de familie, de societate. Ultimul ***verb la persoana a II-a singular***, „să nu te miri" este o ***adresare directă*** către cititorul reprezentativ pentru orice om care își poate imagina povestea biblică a „Facerii lumii" în **viziunea ludică** a lui Arghezi.

Prozodia. Ritmul este iambic, versurile având 9-10 silabe. **Rima** este împerecheată și surprinzătoare prin potrivirea celor mai diverse categorii gramaticale: ***adverb cu substantiv*** („iarăș/tovarăș"; „cam/Adam"), ***adjectiv cu verb*** („dumnezeiască/să-l mai trezească"; „cutreierat/lat"), ***verb cu substantiv*** („să-i facă/promoroacă").

În concluzie, Tudor Arghezi aduce în literatura română o operă ce se distinge printr-o noutate izbitoare atât în teme, cât și în limbajul poetic, săvârșind o revoluție în poezia românească. „În poezia argheziană întâlnim o altă vegetație, o altă configurație a spațiului și a cosmosului, un alt sentiment al timpului decât acelea cu care eram obișnuiți din poezia anterioară, dar mai ales un alt spirit. Universul nu este, totuși, cu mult mai vast decât ni-l descoperise Eminescu, dar este esențialmente altul". ***(Ion Simuț)***

„PSALM"

(„Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere")

de Tudor Arghezi
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **psalm** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

***Definiție*: *Psalmul** este o specie lirică, prin care poetul înalță un imn religios divinității, exprimându-și sentimentele de smerenie și laudă pentru măreția și atotputernicia lui Dumnezeu. Cuvântul psalm vine de la grecescul „psalmos", care înseamnă compunere poetică biblică, având caracter de rugăciune, odă, elegie sacră.*

Tudor Arghezi (1880 – 1967), pe numele său adevărat **Ion N.Theodorescu**, și-a luat **pseudonimul**, după cum mărturisește însuși poetul, de la numele vechi al Argeșului, Argesis.

Ca poet, publică la vârsta de 16 ani în revista lui Al. Macedonski, „Liga ortodoxă", poezia „Tatălui meu", sub pseudonimul Ion Theo. Primul volum de poezii apare foarte târziu, în 1927, la vârsta de 47 de ani, având un titlu sugestiv - „Cuvinte potrivite"-, care-l impune definitiv în literatura română.

Lirica existențială a lui Arghezi este ilustrată de **„Psalmi"**. Definit ca poet aflat **între „credință" și „tăgadă"**, Tudor Arghezi a creat, între anii 1927 –1967, 16 psalmi, publicați în mai multe volume de poezii: 9 psalmi fac parte din volumul de debut, „Cuvinte potrivite", iar ceilalți din volumele „Frunze", „Poeme noi", „Silabe", „Noapte". Acest fapt argumentează **preocuparea permanentă** a lui Arghezi pentru **problematica filozofică a relației omului cu Dumnezeu**, fiind definită ca **lirica existențială**, o poezie „monumentală și grea a zborului sufletesc către lumină". (G.Călinescu)

Raportul spiritual dintre om și Divinitate, definirea omului și a Divinității, precum și relația dintre aceștia sunt exprimate de Arghezi într-o viziune complexă asupra **legăturii sufletești dintre om și Dumnezeu**. În Psalmi, poetul are atitudini foarte variate privind atât omul, cât și Divinitatea. **Dumnezeu** este văzut ca **spirit justițiar**, necruțător, care se mânie pentru nelegiuirile oamenilor, dar și **darnic și milostiv**, care-i iartă pe păcătoși. **Dumnezeu nu poate fi cunoscut** de către om, acesta fiind făcut anume limitat în simțire și inteligență ca nu poată ajunge la El. **De la credință la tăgadă, de la resemnare la cutezanță**, Arghezi străbate o cale lungă a îndoielii, a căutării lui Dumnezeu, cerând un semn al existenței Sale.

Psalmul ***„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere”*** a fost publicat în primul volum de poezii al lui Tudor Arghezi, intitulat sugestiv ***„Cuvinte potrivite”***, din 1927.

În spirit* modern, *imaginarul poetic transfigurează atitudinea religioasă a eului liric într-o viziune artistică specific argheziană „între credinţă şi tăgadă” prin ***funcţia expresivă şi estetică*** a revalorificării limbajului artistic.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Psalmul este structurat în **patru catrene** şi este reprezentativ pentru atitudinea filozofică a lui Arghezi, **între credinţă şi tăgadă**, ilustrând **lirismul subiectiv**.

Tema psalmului o constituie tocmai această **pendulare** a poetului între **a crede necondiţionat în Dumnezeu şi a tăgădui existenţa Divinităţii,** atitudine izvorâtă din nevoia de certitudine a poetului, care caută dovezi palpabile, contactul direct cu El.

Strofa întâi exprimă **îndoiala** poetului privind existenţa lui Dumnezeu, pe care îl caută şi îl pândeşte demult:

„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere
Şi te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: eşti şoimul meu cel căutat?
Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere.”

Comparaţia din versul „Şi te pândesc în timp, ca pe vânat”, ilustrează dorinţa arzătoare a poetului de a avea o dovadă concretă, reală a existenţei lui Dumnezeu. De altfel, motivul cinegetic a semnificat dintotdeauna dorinţa descoperirii, iniţierea ca stare spirituală. **Nevoia de certitudine** a eului liric este reliefată în continuare prin **întrebări filozofice**, ceea ce înseamnă că a meditat îndelung la atotputernicia divinităţii, măreţie sugerată de ***metafora*** „şoimul” („Să văd: eşti şoimul meu cel căutat?”). **Incertitudinea** eului liric exprimă o **cutezanţă** impresionantă, deoarece el se întreabă, printr-o ***interogaţie retorică*** de natură filozofică - „Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere” -, în sensul că, în sufletul său ar putea muri credinţa sau, dimpotrivă, ar putea deveni smerit, cerând îndurare în genunchi.

Strofa a doua începe cu **crezul filozofic** al lui Arghezi - „Pentru credinţă sau pentru tăgadă” - sugerând **pendularea** eului liric între **a crede necondiţionat în Dumnezeu şi a tăgădui existenţa Divinităţii.**

„Pentru credinţă sau pentru tăgadă,
Te caut dârz şi fără de folos.
Eşti visul meu, din toate, cel frumos
Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.”

Poetul caută cu înfrigurare dovezi palpabile pentru găsirea Atotputernicului - „Te caut dârz şi fără de folos” - dar eşecul îl face **neîncrezător, credinţa rămâne pentru el numai un vis frumos**, pe care nu cutează să-l alunge: „Eşti visul meu, din toate, cel frumos/ Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă”.

Strofa a treia evidenţiază **iluzia** descoperirii lui Dumnezeu, idee sugerată prin ***comparaţia*** „Ca-n oglindirea unui drum de apă”, care exprimă totodată şi preocuparea meditativă, de **reflectare** profundă a eului poetic privind relaţia omului cu Divinitatea:

„Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai eşti;
Te-ntrezării în stele, printre peşti,
Ca taurul sălbatec când se-adapă.”

Îndoiala despre existenţa lui Dumnezeu este accentuată în versul „Pari când a fi, pari când că nu mai eşti”, printr-o adresare explicită, psalmistul folosind ***repetiţia*** verbului „a părea”, care exprimă **incertitudinea, nesiguranţa**. Credinţa că Dumnezeu a făcut lumea este exprimată ***metaforic***, prin ***simbolul cosmic*** „stele” şi ***elementele terestre*** „peştii”, „taurul sălbatec”, psalmistul folosind tot un ***verb al incertitudinii*** „te-ntrezării”, sugerând că omul este apt pentru a crede că El se găseşte pretutindeni în univers.

Ultima strofă este ilustrativă pentru **esenţa credinţei religioase**, răspândite prin povestea biblică a creştinismului. Psalmistul nu renunţă la **setea de cunoaştere**, la căutarea certitudinilor care să ateste, în concepţia sa, existenţa lui Dumnezeu. **Cutezanţa** lui nu este mânată de orgoliu, nu din ambiţie umană doreşte să se măsoare cu Dumnezeu - „Rămân cu tine să mă mai măsor / Fără să vreau să ies biruitor” -, ci din **aspiraţie filozofică.**

Finalul poeziei ilustrează **căutarea de certitudini**, de **dovezi palpabile** care să ateste existenţa Divinităţii şi este formulată explicit în ultimul vers al psalmului: „Vreau să te pipăi şi să urlu: Este!”. **Disperarea şi nădejdea** totodată, care-l frământă pe poet toată viaţa şi care străbate ca o axă întreaga creaţie lirică, sunt aici accentuate de ***verbul auditiv*** „urlu”, iar **izbânda credinţei** este evidenţiată prin cel mai definitoriu ***verb care ar putea exprima „existenţa” divină:* „Este!”.**

„Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor,
Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»”

În concluzie, relația omului Arghezi cu Dumnezeu este o permanentă **pendulare între a crede și a tăgădui existența Lui**, o continuă căutare de certitudini și dovezi palpabile, ceea ce denotă **frământarea interioară și neliniștea** fără sfârșit, de care poetul a fost tulburat întreaga viață.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea psalmilor arghezieni este inspirată atât din literatura religioasă creștină, cât și din limbajul popular și din mitologia autohtonă. În acest psalm predomină ***limbajul popular***, ilustrat prin ***cuvinte populare***, exprimate mai ales prin ***verbe*** - „te drămuiesc", „să te dobor", „să mă mai măsor", „să te pipăi", „să urlu", pentru a da **oralitate stilului**, sugerând capacitatea poetului de a comunica în mod firesc și direct cu Dumnezeu.

Sugestia textului poetic este reprezentată de **figurile de stil**: ***epitete*** - „te caut dârz", „visul meu [...] cel frumos", „taurul sălbatec", „marea ta poveste", „să ies biruitor", ***comparații*** - „Și te pândesc în timp, ca pe vânat", „Ca-n oglindirea unui drum de apă", „Ca taurul sălbatec când s-adapă", care accentuează **îndoiala filozofică**, precum și ***metafora*** de factură populară „șoimul meu cel căutat", care sugerează Divinitatea.

În raportul omului cu Dumnezeu, în viziunea lui Tudor Arghezi, se pot sintetiza, în Psalmi, următoarele atitudini esențiale: ***neliniștea, lauda, ironia, revolta, acuza, nădejdea credinței.***

În „Vântule, pământule", Tudor Arghezi mărturisea cu o sinceritate totală: „Mă rog Ție pentru că Ți-s stelele frumoase, pentru că ai urzit azurul, pentru că ai făcut caprele și copacii și Ți-ai răspândit ființa Ta în toate semințele și în toate făpturile, cu care, fără voia mea, mă simt legat, fie că Tu știi sau nu știi. Mă rog Ție, Doamne, să nu mai fiu eu însumi".

„EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII"*

de Lucian Blaga
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **artă poetică filozofică modernă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

Definiție: Arta poetică (*fr. „l'art poetique"; lat. „ars poetica"*) definește un *ansamblu de trăsături* care compun *concepția artistică a unui scriitor despre lume și viață, Univers, condiția omului în lume,* precum și *viziunea despre menirea artistului și rolul creației sale, realizate într-un limbaj și o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură națională.*

Poezia „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" așezată în deschiderea volumului de debut al lui **Lucian Blaga (1895 – 1961), „Poemele luminii" (1919)**, se definește ca **„ars poetica" modernă** și anticipează concepția metafizică pe care o va detalia în lucrări filozofice 15 ani mai târziu.

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" este **o meditație filozofică**, având profunde accente lirice, **o confesiune elegiacă** pe tema cunoașterii, care poate fi ***paradisiacă***, misterul fiind parțial redus cu ajutorul logicii, al intelectului, al rațiunii și ***luciferică***, ce potențează misterul, îl revelează prin trăirile interioare, prin imaginație și stare poetică. Aceste idei poetice le exprimase Blaga anterior în volumul ***„Pietre pentru templul meu"*** din 1919 -„Câteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult, încât să-l prefacem într-un mister și mai mare"- și ulterior în ***„Cunoașterea luciferică"*** din 1933, volum ce a fost apoi integrat în lucrarea metafizică ***„Trilogia cunoașterii"***.

În spirit* modern, *imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică filozofiei blagiene, prin cunoaștere luciferică, altfel spus cunoașterea Universului înseamnă potențarea misterelor lumii prin iubire, prin ***funcția expresivă*** a ***metaforei revelatorii și a elementelor de recurență***.

Propriu oricărei **arte poetice**, **lirismul subiectiv** se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele și pronumele la persoana I*** - „nu strivesc", „nu ucid", „sporesc", „îmbogățesc", „iubesc", „eu", „mea", „mei".

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Modernismul poeziei „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" este susţinut şi de structura compoziţională a textului liric în ***trei secvenţe poetice*** corespunzând ***motivelor lirice,*** care sugerează cele două tipuri de cunoaştere: luciferică şi paradisiacă, aflate în ***relaţii de opoziţie şi de recurenţă***.

Tema exprimă atitudinea poetului-filozof de a proteja misterele lumii, izvorâtă la el din iubire, prin iubire şi prin metafore revelatorii, prin imagini ce reliefează nu atât diferenţa filozofică între raţional şi iraţional, cât ***relaţiile de opoziţie*** dintre gândirea logică şi gândirea poetică. **Ideea lirică** exprimă în mod direct concepţia despre potenţarea misterelor lumii şi cunoaşterea Universului prin iubire, atitudine revelatorie care defineşte specificul metafizicii blagiene.

Titlul poeziei, „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" este o ***metaforă revelatorie*** care semnifică *ideea cunoaşterii luciferice*, exprimând crezul că datoria poetului este să potenţeze misterele Universului („corola de minuni a lumii"), ci nu să le descifreze, să le reducă („nu strivesc"), accentul punându-se pe confesiunea lirică („eu"). Reiterarea titlului ca prim vers al poeziei reprezintă **incipitul**.

Demersul liric nu este conceptual, ci poetic, Blaga susţinându-şi concepţia prin ***metafore revelatorii*** şi nu cu argumente raţionale. Confesiunea lui se organizează în jurul unor ***relaţii de opoziţie*** cu sens figurat: „lumina mea" – „lumina altora", ***cuvânt-cheie*** al întregii poezii, exprimând metaforic conceptul „cunoaştere".

Metafora revelatorie „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" exprimă concepţia eului liric despre cunoaştere, conţinutul său bogat în sensuri fiind dat de semnificaţia cuvintelor care o compun: marca morfosintactică a eului liric („eu"), verbul cu tentă de agresivitate la forma negativă („nu strivesc"), sugerarea perfecţiunii („corola") misterelor Universului („de minuni a lumii"). Eul liric pledează pentru potenţarea misterelor Universului, pe care nu doreşte să le lămurească pentru a nu strica echilibrul perfect al acestuia.

●Prima **secvenţă poetică** defineşte concepţia filozofică privind ***cunoaşterea luciferică*** prin ***verbele la persoana I şi la prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) care resping ferm agresivitatea atitudinii de lămurire a misterelor lumii - „nu strivesc", „nu ucid cu mintea/ tainele ce le-ntâlnesc/ în calea mea":

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
şi nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte."

În ultimul vers al secvenţei se revelează, prin ***enumeraţie***, simboluri esenţializate ale misterelor Universului: natura înconjurătoare, viaţa, existenţa însăşi a Universului („flori"); perceperea extaziantă, simţirea şi emoţia umană („ochii" sunt oglinda sufletului); comunicarea prin cuvânt şi iubirea prin sărut („buze") iar moartea ca o componentă structurală a existenţei duale şi ciclice (viaţă-moarte), care la Blaga nu este sfârşitul dramatic, ci constituie „marea trecere" într-o lume superioară („morminte").

●**Următoarea secvenţă lirică** exprimă noţiunea filozofică de ***cunoaştere paradisiacă***. „Lumina altora" este cunoaşterea de care eul liric se detaşează cu fermitate, violenţa verbului „sugrumă" fiind sugestivă pentru consecinţele pe care le-ar avea lămurirea misterelor şi ar distruge „vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric":

„Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -
şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,"

În ***relaţie de opoziţie*** cu acest tip de cunoaştere este atitudinea eului liric relevată prin ***conjuncţia adversativă*** („dar"), ***repetiţia pronumelui de persoana I singular*** („eu, eu") şi mai ales ***opoziţia dintre „lumina altora" şi „lumina mea"***, din care reies conceptele ***cunoaştere paradisiacă şi cunoaşterea luciferică***:

Pentru valenţa persuasivă (convingătoare) a acestei concepţii, eul liric apelează la ***comparaţia*** cu astrul nopţii, „luna", ale cărei raze albe plăsmuiesc difuz contururi tainice, misterioase: „şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii".

●**Secvenţa poetică** următoare revine la definirea ***cunoaşterii luciferice***, proprie afectivităţii sinelui poetic, care-şi decelează concepţia despre ocrotirea şi potenţarea misterelor lumii: „aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ şi tot ce-i ne-nţeles/ se

schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari/ sub ochii mei". ***Marca morfosintactică*** a verbului/pronumelui la ***persoana I singular*** - „îmbogăţesc", „eu" - accentuează atitudinea sensibilă, iubitoare de perfecţiune a eului liric.

Finalul poeziei se constituie într-o concluzie ideatică de factură filozofică, eul liric argumentează din nou atitudinea de adâncire şi de afecţiune pentru misterele lumii, prin reluarea ultimului vers al primei strofe: „căci eu iubesc/ şi ochi şi flori şi buze şi morminte".

De altfel, **ideea filozofică centrală** a discursului liric- **cunoaşterea înseamnă iubire** - se poate restrânge la **incipitul şi finalul** poeziei: **„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ [...] căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte".**

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia modernă a textului liric este susţinută, în principal, prin **conceptul „mister"**, decelat (dezvăluit) printr-o varietate de ***metafore revelatorii***: „corola de minuni", „tainele", „flori", „ochi", „buze", „morminte", „nepătrunsul ascuns", „adâncimi de întuneric", „a lumii taină", „întunecata zare", „sfânt mister", „ne-nţeles", „ne-nţelesuri şi mai mari". ***Metafora filozofică*** „lumina mea/ sporesc a lumii taină" revelează ***cunoaşterea luciferică***, încărcată de iubire, aflată în ***relaţii de opoziţie*** cu „lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns", care defineşte ***cunoaşterea paradisiacă***, raţională, o ameninţare la perfecţiunea misterelor lumii. Contrastul ideatic este marcat grafic prin ***conjuncţia adversativă*** „dar". ***Comparaţia,*** construită cu motive imagistice *(raze, luna, taina, noapte, zare)*, „şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ sporeşte şi mai tare taina nopţii/ aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare" evidenţiază pregnant emoţia profundă a eului liric, stimulată de magia tainelor universale. ***Epitetele în inversiune***: „sfânt mister", „nepătrunsului ascuns", „largi fiori" au rolul de a potenţa încărcătura afectivă şi revelaţia în faţa misterelor lumii.

Confesiunea sinelui poetic excelează în această creaţie prin ***repetiţia pronumelui personal*** „**eu**", care esenţializează şi sintetizează **crezul artistic** blagian şi a cărui reiterare demonstrează apartenenţa poeziei la specia lirică „artă poetică": „eu nu strivesc" (în titlu şi incipit), „dar eu/ eu", „îmbogăţesc şi eu" şi „eu iubesc".

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin ***opoziţia negativ/afirmativ a verbelor la persoana I singular şi la prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), ***mărci*** care revelează prezenţa eului liric, adept al cunoaşterii luciferice: „nu strivesc", „nu ucid", „întâlnesc",

„sporesc", „îmbogăţesc", „iubesc". Ocrotirea şi potenţarea afectivă a misterelor lumii se află în ***relaţii de opoziţie*** cu demersul „altora" de a descifra tainele Universului, reflectare exprimată prin ***semantica brutală a verbelor*** „nu strivesc", „nu ucid" în contradicţie stridentă cu verbul la persoana a III-a, „sugrumă", care atentează la desăvârşitul echilibru al Universului.

Prozodia. Ineditul **modern** este realizat prin aspectul ***versificaţiei***, Blaga cultivând ***versul liber***, cu ***metrica variabilă*** şi ***ritmul interior*** determinate de gândirea sa profund metafizică. Exprimarea ideii într-o frază cu aspect sintactic, dar structurată în versuri albe se numeşte **ingambament**. Blaga organizează versurile având în vedere accentele ideatice pe cuvinte, esenţa conţinutului fiind exprimată în întreaga frază. Referindu-se la stilul înnoitor al lui Lucian Blaga, Eugen Lovinescu afirma că poetul din Lancrăm este „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre".

„LUMINA"

de Lucian Blaga
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **artă poetică filozofică modernă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

Definiţie: Arta poetică *(fr. „l'art poetique"; lat. „ars poetica")* defineşte un *ansamblu de trăsături* care compun *concepţia artistică a unui scriitor despre lume şi viaţă, Univers, condiţia omului în lume,* precum şi *viziunea despre menirea artistului şi rolul creaţiei sale, realizate într-un limbaj şi o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură naţională.*

Lucian Blaga s-a născut la **9 mai 1895**, în satul Lancrăm din judeţul Alba, sat ce poartă-n nume „sunetele lacrimei". Copilăria sa a stat, după cum el însuşi mărturiseşte, „sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului", autodefinindu-se „mut ca o lebădă", deoarece viitorul poet nu a vorbit până la vârsta de 4 ani. Se stinge din viaţă la **6 mai 1961** şi este înmormântat în satul natal, Lancrăm.

Monumentalitatea operei lui Lucian Blaga stă în îmbinarea de mare profunzime a **poeziei cu filozofia**, care mărturiseşte - prin bogăţia metaforică, prin terminologia originală - viziunea sa poetică, lirica

evoluând atât în raportul dintre eu şi lume, cât şi în modalitatea de expresie.

„Poemele luminii" (1919), primul volum de poezii, este dominat de un puternic vitalism, de dorinţa eului poetic de a se contopi cu misterele Cosmosului. Principalele teme ale creaţiilor lirice din acest volum ilustrează natura, iubirea şi moartea, concepte esenţiale ale existenţei.

Poezia „Lumina" a fost publicată în revista **„Glasul Bucovinei", în 1919** şi inclusă apoi de Lucian Blaga în volumul de debut, **„Poemele luminii"**, apărut în acelaşi an.

Tema. Poezia este o **confesiune-artă poetică** şi concentrează, în germene, întreaga lirică erotică din volum, intensitatea iubirii fiind exprimată prin metafora revelatorie a „luminii", ca motiv central ce defineşte starea spirituală, de „iluminare", a eului liric.

Titlul poeziei, „Lumina" este o ***metaforă revelatorie*** reprezentativă pentru sistemul filozofic al lui Lucian Blaga şi sugerează cunoaşterea prin iubire a Universului, cu trimitere la Geneza vieţii, constituind, totodată, un concept esenţial pentru existenţă.

(Structură, semnificaţii, limbaj artistic)

Poezia „Lumina" este structurată în **trei secvenţe lirice**: prima şi ultima strofă ilustrează monologul eului liric adresat iubitei; strofele a doua şi a treia compun un tablou cosmogonic, iar strofa a patra exprimă, printr-o interogaţie retorică, incertitudinea şi neliniştea provocate de natura misterioasă a luminii.

Strofa întâi. Incipitul poeziei este reprezentat de lumina devenită senzaţie trăită şi receptată de eul liric până în străfundurile fiinţei sale: „Lumina ce-o simt". Sensul conceptului este acelaşi cu „lumina mea" din poezia „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", imaginată ca un principiu energetic universal ori ca sursă a cunoaşterii luciferice.

Lumina care-i năvăleşte în inimă la apariţia iubitei („Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi n piept când te văd") sugerează extazul iubirii şi „un strop", („poate că ultimul") din lumina originară, trăirea căpătând dimensiuni cosmice: „oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viaţă?". ***Metaforele*** „ziua dintâi" şi „lumina aceea-nsetată adânc de viaţă" definesc lumina primordială, forţa demiurgică orbitoare care a făcut să se nască viaţa. Misterul iubirii este comparabil cu miracolul Creaţiei. ***Sinestezia*** (figură de stil care transpune metaforic un simţ în limbajul altui simţ *-n.n.*) creează stări tumultuoase prin fuziunea imaginii motorii cu cea vizuală: „Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd".

Strofa a doua. Naşterea Universului este precedată de haosul primar, de „Nimicul" care „zăcea-n agonie" şi „plutea-n întuneric", până când „Nepătrunsul" a făcut un semn şi a rostit cuvintele biblice „Să fie lumină!". ***Relaţiile de opoziţie*** „întuneric"/ „lumină" susţin ideea Genezei, când „a despărţit Dumnezeu lumina de întuneric" („Vechiul Testament. Geneza, Facerea"). Conceptul haosului iniţial este definit prin ***metafora*** „Nimicul", iar Creatorul (Marele Anonim cum îl numeşte Blaga) prin ***metafora revelatorie*** „Nepătrunsul", care, în poezia „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" - „Nepătrunsului ascuns"- sugerează misterele Universului. ***Verbele la imperfect*** („zăcea", „plutea") sugerează atemporalitatea ce defineşte haosul primordial, iar ***perfectul compus în inversiune*** -„dat-a"- şi ***conjunctivul*** „Să fie", ambele cu ***nuanţă imperativă***, exprimă porunca Divină a Genezei.

Strofa a treia începe cu explozia luminii care a cuprins într-o clipă lumea, „O mare/şi-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă". ***Enumeraţia substantivelor*** „de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi, [...] de lume şi soare" sugerează prin aceste simboluri principalele componente ale vieţii, de care are parte sufletul omenesc în întreaga sa existenţă: slăbiciunile, sentimentele , idealurile, patimile lumeşti şi cereşti.

Strofa a patra este un ***distih*** şi este realizată sub forma unei ***interogaţii retorice*** care exprimă ideea dispariţiei luminii orbitoare „de-atunci", strălucire fără nicio legătură cu lumina primordială. Revelaţia eului liric privind imaginea lumii aflate în pericol de a se desacraliza este sugerată de metafora „orbitoarea lumină", incertitudinea receptării misterelor fiind exprimată de ***sintagma dubitativă*** „Cine ştie?".

Ultima strofă o reia, parţial, pe prima, fiind tot un monolog liric adresat iubitei. Eul intim se pătrunde de extazul sentimentului erotic exprimat prin ***metafora revelatorie*** a luminii, reacţie afectivă intensă, care-l invadează în prezenţa femeii iubite. „Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd - minunato". ***Vocativul superlativ,*** „minunato", sugerează desăvârşirea eternului feminin întruchipat de iubită, fiind şi prima referire la această ipostază erotică. Din lumina originară, ca sursă a Genezei, nu a mai rămas decât „ultimul strop", care se dovedeşte a fi misterul iubirii, calea esenţială de cunoaştere şi de viaţă: „e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi". Ideea constituie substanţa fundamentală a filozofiei lui Lucian Blaga în definirea cunoaşterii luciferice, care s-ar putea sintetiza în afirmaţia: cunoaşterea înseamnă iubire. Nuanţa ***dubitativă*** „poate" concentrează incertitudinea eului liric despre faptul că, din toată „lumina aceea-nsetată adânc de viaţă", n-a mai rămas decât „un strop" pentru iubire.

Prezența în poezie a ***persoanei I și a II-a singular*** manifestată atât în desinența verbelor, cât și prin pronume susțin ideatic **lirismul subiectiv** și încadrarea creației în specia **artă poetică**.

Ca ***element de recurență***, se evidențiază în poezie conceptul „lumina", care devine ***laitmotiv*** prin prezența lui în fiecare strofă: „Lumina ce-o simt", „un strop din lumina", „lumina aceea-nsetată", „Să fie lumină!", „nebun de lumină", „orbitoarea lumină".

Marin Mincu, definind simbolul luminii, afirmă că „sensul de *lumină a cunoașterii* este total suprapus sensului primordial al existenței, al ființei. Verbul *a crea* devine și el sinonim cu punerea la imperativ a verbului a fi. Sinonimia blagiană este deci o chestiune de semantică poetică originală: *a fi* devine sinonim cu *a crea* și *a cunoaște*".

„GORUNUL"*

de Lucian Blaga
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **elegie filozofică** ◆ poezie modernă ◆ poezie lirică

Poezia „Gorunul" este o **elegie filozofică** și face parte din volumul de debut al lui Lucian Blaga, „Poemele luminii" (1919), în care temele predominante sunt iubirea, natura, moartea.

Tema poeziei este ilustrată de meditația poetului asupra morții, pe care o percepe nu ca pe un final implacabil și neașteptat, ci ca pe o „mare trecere" într-o altă stare spirituală, care se apropie pe măsură ce viața alunecă treptat spre neant. Presimțirea morții este o componentă a vieții și se dezvăluie progresiv pe parcursul poeziei, ceea ce relevă lirica expresionistă în care se înscrie creația lui Lucian Blaga.

Ideea poetică exprimă senina detașare, liniștea filozofică, meditativă, cu care Blaga își contemplă curgerea lentă a vieții în neființă.

Sursele de inspirație ale poeziei „Gorunul" se află în *mitologia universală, folclorul național și literatura cultă.*

În *mitologie*, gorunul este arborele cosmic, ce simbolizează un spațiu de comunicare între Cer, Pământ și Infern, pe care Mircea Eliade îl consideră „axis mundi" și apreciază - în studiul „Sacru și Profan" – că, la Blaga, „Imaginea arborelui n-a fost aleasă numai pentru a simboliza Cosmosul, dar și pentru a exprima viața, tristețea, nemurirea, înțelepciunea". Marin Mincu subliniază ideea că gorunul este un copac sacru, un „simbol al morții și totodată al perenității", făcând referiri la gorunul lui Horia, „aflat nu departe de mormântul altui erou, Iancu".

N. Balotă susține că acest arbore totemic al vegetației carpatine - gorunul - semnifică în mitologie „trecerea din realitatea timpului în eternitatea Universului prin sentimentul morții".

În ceea ce privește ***sursa folclorică***, poezia lui Blaga a fost asemănată, ca punct de plecare, cu balada „Miorița", unii critici considerând că esența ambelor creații constă în atitudinea omului de a-și accepta moartea cu detașare, ca pe un dat firesc al existenței. Totuși, seninătatea ciobănașului în fața morții este o stare asumată cu înțelepciune, considerând că moartea este singurul final al vieții, pe când liniștea ce „picură" în sufletul poetului Blaga este dobândită prin meditația profund filozofică asupra existenței spirituale a omului, ca parte componentă a Universului. Testamentul ciobănașului este o decizie luată din cauza amenințării cu moartea iminentă, pe când Blaga presimte sfârșitul ca pe o ipoteză existențială, contemplând imaginea sicriului în trunchiul gorunului.

Din ***literatura cultă***, cea mai apropiată elegie asemuită cu „Gorunul" lui Blaga este „Mai am un singur dor" de Mihai Eminescu, criticii literari remarcând în primul rând tema comună celor două poezii, viziunea filozofică a vieții și a morții. Există însă și deosebiri între cele două elegii, mai întâi că Eminescu exprimă direct sensul cuvintelor, stârnind astfel trăirile, pe când la Blaga sensul se conturează treptat, prin trăiri dezvăluite pe parcursul poeziei. Mihai Eminescu exprimă în mod direct iminența morții, scriind testamentar: „Mai am un singur dor / În liniștea serii / Să mă lăsați să mor / La marginea mării". La Lucian Blaga „marginea de codru" nu semnifică sfârșitul vieții și liniștea simțită de poet nu este una cosmică, ci una organică („stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge"), percepând-o ca pe o scurgere ireversibilă a timpului („cu fiecare clipă care trece"), ideea filozofică a antichității, „fugit irreparabile tempus", regăsindu-se atât la Eminescu, cât și la poeții europeni (Lamartine).

Gorunul este, în poezia lui Blaga, un **simbol sacru al condiției omului în Univers**, semnificând ideea că viața și moartea cuprind deopotrivă ființa umană și copacul și că între cei doi există o comunicare spirituală.

(Structura și compoziția textului liric)

Poezia „Gorunul" este structurată în **trei secvențe lirice**, aflate într-o gradație evidentă atât din punct de vedere ideatic, cât și din punct de vedere spațial, ilustrând pregnant presimțirea morții într-un cadru imaginat panoramic, de la general la particular. În plan spiritual, **stările evolutive** ale poetului sunt exprimate prin ***verbe sugestive***, majoritatea ***la timpul prezent***: „aud", „bate", „curg", „zac", „simt", „dezmierzi", „picură", „trece" și altele ***la timpul viitor***, cu ***nuanță dubitativă***: „poate" că „îmi vor

ciopli", „voi gusta-o". Gradația în plan spațial este ***vizuală***, imaginată ***panoramic***: de la „limpezi depărtări" la un „turn" cu „clopot", la gorun, frunză, trunchi, inimă, sânge și, în final, până la „sicriul meu" crescut în gorunul „din margine de codru".

Prima secvență debutează cu percepția auditivă a morții prin verbul la prezentul continuu -„aud"- și prin substantivul „un clopot"-, idee la care poetul cugetă încă din timpul vieții -„bate ca o inimă". Formula artistică a **incipitului** se definește, așadar, printr-o uzanță ***deictică*** spațială, „depărtări" și prin ***verbul sentiendi la persoana I,*** care exprimă certitudinea eului liric: „aud".

„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge."

Presimțirea neantului este în directă legătură cu natura, poetul meditând într-un cadru propice, în „limpezi depărtări", turnul are trăsături omenești -„în pieptul unui turn"-, iar clopotul măsoară, cu „zvonuri dulci", scurgerea timpului. ***Verbul*** ce exprimă **incertitudinea**, „îmi pare", potențează **ideea de picurare a morții în viață**, care provoacă o **liniște simțită organic de eul poetic**: „stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge". Marin Mincu afirma că „liniștea naturii curge în venele omului, inima omului bate profund în pieptul împrejurimilor".

În **a doua secvență**, poetul ***se adresează direct*** copacului sacru printr-o **întrebare filozofică** privind acceptarea morții cu senzația liniștii ce domină întreaga natură, cu care poetul se simte într-o deplină armonie: „Gorunule din margine de codru,/ de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace/ când zac în umbra ta/ și mă dezmierzi cu frunza-ți jucăușă?". Forma de ***superlativ*** dată cuvântului „pace" prin determinantul „atâta" este o ***metaforă a tăcerii cosmice***, o liniște solemnă, în timp ce ***metafora*** „umbra" semnifică ființa muritoare, trecătoare prin lumea aceasta concretă, idee sugerată și de verbul „zac".

Ultima secvență începe cu o **întrebare filozofică** tulburătoare care potențează presimțirea morții prin ***verbul dubitativ*** „poate", eul liric contemplând taina neființei ce capătă contur în trunchiul gorunului, sub forma sicriului: „O, cine știe? – Poate că/ din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul". Identitatea dintre condiția omului și cea a gorunului este percepută cu „liniștea" trecerii în moarte - „și liniștea/ ce voi gusta-o între scândurile lui" - care cuprinde deopotrivă poetul și gorunul. Certitudinea că moartea există din timpul vieții -„o simt"- este atenuată

filozofic prin ***adverbul*** „pesemne", deși poetul este „mut" de revelație, nevrând să deranjeze, să strice ordinea universală:

O, cine știe? – Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scândurile lui,
o simt pesemne de acum:
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet
și mut
ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru."

El ascultă „cum crește-n trupul tău sicriul" și accentuează ideea că **ființa este supusă morții**: „trupul tău" – „sicriul meu".

Finalul poeziei ilustrează ideea că viața oricărei ființe se scurge cu fiecare clipă înspre moarte, „cu fiecare clipă care trece", existând o îmbinare perfectă între om și natură, care alcătuiesc, în elegia lui Blaga, o singură structură. Cu toate acestea, **moartea** nu trezește spaime, groază, ci se insinuează lent și liniștit în sufletul poetului, **ca presimțire**, concentrând stările lirice în ideea **curgerii ireversibile a timpului** *(„tempus irreparabile fugit")*.

Conceptul „mister" este ilustrat în această elegie prin **taina morții**, fascinantă pentru poetul căruia i se revelează treptat acest mister esențial din Univers.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Modernitatea *sugestiei* care particularizează lirica lui Lucian Blaga rezidă, în mod inedit, din ***metafora revelatorie***, care domină poezia, îmbinată cu ***metafora plasticizantă*** și cu ***figurile de stil tradiționale.***

Metaforele plasticizante păstrează factura tradițională a liricii prin procedee artistice: ***epitetele*** „limpezi depărtări", „stropi de liniște", „zvonuri dulci"; ***comparație*** - „bate ca o inimă un clopot".

- ***metafore revelatorii***: „de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace", „o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet", „ascult cum crește-n trupul tău sicriul/ sicriul meu" sugerează presimțirea morții, ca mister al existenței umane în Univers.

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin verbele dubitative „îmi pare", „pesemne", „poate" și prin prezentul gnomic (care exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*) al verbelor

(„sentiendi") la persoana I singular: „aud", „simt", „ascult". Confesiunea sinelui poetic se manifestă şi prin ***pronumele la persoana I***: „meu", „îmi", „mă". Opoziţia eu/tu este accentuată prin sintagmele „trunchiul (trupul) tău"/ „sicriul meu" sugerând coeziunea indestructibilă între existenţa umană şi natura cu care eul liric armonizează spiritual şi în moarte. Verbele la viitor sugerează perspectiva aşteptării şi întâlnirii cu moartea, într-un cândva nedefinit: „vor ciopli", „voi gusta".

Ştefan Munteanu, în studiul „O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga", afirmă că „Prezentul şi viitorul sunt singurele forme vii ale timpurilor verbale, care desemnează faptele fie în desfăşurarea lor actuală, fie din perspectiva aşteptării şi întâlnirii cu ele". De altfel, în acelaşi studiu, el publică o statistică impresionantă, constatând că, din cele 30 de poezii analizate din volumul „Poemele luminii", 23 sunt scrise exclusiv la timpul prezent, în 6 poezii prezentul este asociat cu viitorul şi numai într-o singură poezie („O toamnă va veni") verbele sunt toate la timpul viitor.

Versificaţia are un rol esenţial în accentuarea semnificaţiilor filozofice şi ideatice, deoarece **versurile nu au rimă şi sunt inegale**. Versurile scurte, de unul sau două cuvinte scot în evidenţă stările poetului, ideile lui filozofice, esenţele spirituale: „îmi pare", „şi liniştea", „şi mut", „sicriul meu", iar procedeul folosit este **enumerarea prin „şi"**, potenţând receptarea fiecărui termen în parte. Un alt procedeu al versificaţiei lui Blaga este **ingambamentul (enjambamentul)** care constă în continuarea ideii poetice în versul următor, fără a marca aceasta prin vreo pauză, versurile putând forma o frază literară şi fiind delimitate aleatoriu:

„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
şi-n zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge."

Ingambamentul este un procedeu stilistic intelectualizat, sugerând o muzicalitate ondulată a frazei, cu pauze surprinzătoare, care nu ţin seama de finalurile versurilor.

Motivul gorunului, ca spaţiu de refugiu al eului poetic (aşa cum Eminescu are motivul teiului) este specificat de Blaga într-o mărturisire făcută la vârsta maturităţii: „Văd peisajul nou cu toate ale sale, căci mă uit de jos în sus. Sunt într-adevăr sub o sprânceană de pădure. În dosul căsuţei – nişte splendizi goruni. [....] Stau întins mai mult sub bolta cerească decât pe pământ, cu faţa în sus".

„DIN CEAS, DEDUS ..."*

(„JOC SECUND")

de Ion Barbu
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **artă poetică modernă** ◆ poezie lirică ◆ lirism obiectiv

Definiţie: Arta poetică (*fr. „l'art poetique"; lat. „ars poetica"*) defineşte un *ansamblu de trăsături* care compun *concepţia artistică a unui scriitor despre lume şi viaţă, Univers, condiţia omului în lume,* precum şi *viziunea despre menirea artistului şi rolul creaţiei sale, realizate într-un limbaj şi o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură naţională.*

Ion Barbu (1895-1961), pe numele adevărat **Dan Barbilian,** matematician celebru cu lucrări ştiinţifice valoroase, se avântă în literatură datorită prieteniei cu **Tudor Vianu**, pe care-l cunoaşte din liceu şi se leagă între ei una dintre cele mai frumoase şi de durată relaţii literare.

Lirica modernă a lui Ion Barbu ilustrează, după propria mărturisire, ***relaţia dintre matematică şi poezie***: „Ca în geometrie înţeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlneşte cu poezia".

Etapa ermetică (1925 – 1926), din care face parte **volumul „Joc secund"**, este marcată de un **limbaj criptic, încifrat**, o ***exprimare abreviată***, uneori în cuvinte inventate: „Nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puţine cuvinte" (Tudor Vianu). **Conceptul „ermetic"** înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelaţie şi iniţiere, amintind de Hermes, zeul grec care deţinea secretele magiei astrologice.

Volumul de poezii **„Joc secund" (1930)** exprimă concepţia lui Ion Barbu despre lume şi viaţă asemănătoare cu aceea a lui Platon şi anume că arta, ca şi lumea, este o copie a ideilor, „imitaţia unor imitaţii" (T.Vianu). Arta poetică a lui Barbu este ilustrată de poeziile **„Din ceas, dedus..."** şi **„Timbru"**, crez artistic definit de poet: „Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcţie, un semn al minţii".

* Pentru paralelă literară între două poezii, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor *prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Poezia „Din ceas, dedus..." este numită de unii critici literari **„Joc secund"**, după numele volumului în deschiderea căruia este inclusă, mai ales că poetul nu i-a pus un titlu, intenţia lui fiind ca acest text liric să iniţieze cititorul într-un univers unic, inconfundabil. Poezia este, aşadar, **modernă** şi **o artă poetică** a liricii lui Barbu, în sensul unei concepţii exprimate într-un limbaj şi o viziune aparte, specifice poetului-matematician.

În spirit* modern, *imaginarul poetic barbian transfigurează realitatea concretă prin oglindirea în sinele liric, răsfrântă apoi, purificată, sub forma poeziei, ca act intelectual de autocunoaştere.

(Structura şi compoziţia textului poetic)

Modernismul poeziei „Din ceas, dedus..." a lui Ion Barbu rezidă din caracterul de **artă poetică**, întrucât cele **două catrene** constituie chiar „definiţia însăşi a poeziei", în care Barbu defineşte o lume de esenţe ideale, prin detaşarea totală de real. Poezia este, în concepţia lui Barbu, un ***joc*** al esteticului pur, „un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă" (G.Călinescu).

Tema poeziei exprimă, în principal, ideea lumii purificate prin reflectarea în oglindă, a creaţiei translatate din sine înapoi în realitate, printr-un joc secund, printr-un act intelectual ca afectivitate lirică.

Strofa întâi surprinde, într-o frază eliptică de predicat, ideea poetică a ***reflectării realităţii în oglindă***, plasează expresia artistică în ***atemporal:***

„Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur."

Eul liric iscodeşte în **real** - „Din ceas" - **frumosul** - „adâncul acestei calme creste" -, care se răsfrânge în sine însuşi: „Intrată prin oglindă în mântuit azur". Timpul barbian, „dedus", este neclintit, fără curgere, Alexandru Paleologu considerându-l „sustras oricărei prize a temporalităţii curente", iar G.Călinescu îl defineşte ca „o ieşire (dedus) din contingent (din ceas)". Eul liric, cum însuşi mărturiseşte, restrânge spaţiul poetic la „o lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru". Actul creaţiei capătă astfel valori narcisiste, poezia fiind un produs al minţii. Aşadar, în viziunea lui Ion Barbu, poezia este un proces exclusiv intelectual, „un joc secund mai pur", ca manifestare strictă a minţii, în care se reflectă realitatea, „Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur". Oglindirea lumii înconjurătoare în luciul apei se accentuează, printr-o subtilă ***antiteză*** între „calme creste" şi „cirezile agreste" (câmpenesc, rustic), iar ***oximoronul*** „adâncul [...] crestei" dezvăluie ideea că arta este „o răsfrângere la puterea a doua a realităţii". (T.Vianu).

Strofa a doua exprimă o altă viziune despre poezie, care este „Nadir latent", (nadir = punct imaginar pe bolta cerească, diametral opus zenitului şi aflat la intersecţia dintre verticala locului, de unde priveşte observatorul, cu bolta cerească din emisfera opusă), sugerând concepţia matematică a lui Barbu despre creaţia lirică:

„Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor *invers* le pierzi
Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi."

„Poetul ridică însumarea", calculează un punct imaginar al ideilor în înaltul infinit al spaţiului exterior şi întâlneşte poezia, simbolizată prin ***metafora*** „harfe resfirate", aflată în „zbor *invers*" spre esenţele nevăzute şi neştiute ale Universului. Ca şi la Arghezi, **actul creator înseamnă trudă**, eul liric „istoveşte" pentru „cântec", iar creaţia îşi are riscurile şi jertfele ei, căci înţelesurile se pot pierde uneori, ele neputând ajunge în mod desăvârşit la cititor. Această **tristeţe** poetică este exprimată prin ***verbul*** aflat la ***prezentul etern***, ca o autoadresare, „le pierzi" ori printr-un ***participiu***, „ascuns", sugestiv pentru sensurile absconse ale poeziei. ***Transparenţa imaginilor artistice*** este simbolizată prin ***metafora*** meduzelor ce schimbă culoarea apei de la suprafaţa mării, formând „clopotele verzi" şi atrăgând astfel privirile până în străfundurile misterioase, aşa cum orice creaţie transpune artistic realitatea. **G.Călinescu** interpreta metafora astfel: „Poezia e [...] lumina fosforescentă a meduzelor care sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Modernitatea *expresivităţii* care particularizează lirica lui Ion Barbu rezidă, în mod inedit, din acuzaţia de neclaritate în expunerea ideilor şi de încifrare, de ambiguizare a simbolurilor, dificultatea receptării ei fiind cauzată de **concizia exprimării**. **Sintaxa poetică** se caracterizează prin ***terminologiile ştiinţifice***, luate mai ales din matematică -„însumare"-, ***neologismele-epitet*** -„nadir latent"- şi recurgerea la ***elipse, dislocări, inversiuni topice, anacoluturi***, îngreunând astfel descifrarea sensurilor clasice ale discursului liric. Aşadar, înţelegerea poeziei lui Barbu este dificilă din cauza structurii interioare de natură ştiinţifică şi a conciziei textului liric, adică „extrema condensare" a stilului său (**Tudor Vianu**).

Prozodia. Poezia „Din ceas, dedus...", alcătuită din două catrene, are versuri lungi, cu **măsura** de 13-14 silabe, iar **rima** este **încrucişată**.

Mitul oglinzii, la care apelează arta lui Ion Barbu, este mai mult o modalitate stilistică, prin care realitatea se răsfrânge în conştiinţa umană

ca într-o oglindă sau în luciul apei, iar imaginile reproduse de poet nu sunt copiate, redate exact din lumea exterioară, ci intelectualizate în mod individual. Oglinda semnifică, aşadar, „reflectarea ideală şi spiritualizată a cosmosului în conştiinţă" (**Şerban Cioculescu**).

Poezia „Din ceas, dedus...", model de concizie lirică, capodoperă a creaţiei artistice a lui Ion Barbu, constituie o profundă **artă poetică,** atât prin **concepţia poetului asupra rostului şi rolului artei,** cât şi prin aceea că este un adevărat cod ce deschide înţelesurile poetice ale universului liric barbian, cu totul unic în literatura română.

„OUL DOGMATIC"

de Ion Barbu
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **artă poetică modernă** ◆ poezie ermetică ◆ poezie lirică

***Definiţie**: Arta poetică (fr. „l'art poetique"; lat. „ars poetica")* defineşte un *ansamblu de trăsături* care compun *concepţia artistică a unui scriitor despre lume şi viaţă, Univers, condiţia omului în lume,* precum şi *viziunea despre menirea artistului şi rolul creaţiei sale, realizate într-un limbaj şi o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură naţională.*

Ion Barbu (1895-1961), pe numele său adevărat **Dan Barbilian,** cu performanţe certe în matematică, a devenit poet din ambiţia de a-i demonstra colegului şi prietenului său, Tudor Vianu, că poate scrie şi literatură.

Lirica lui Ion Barbu ilustrează, după propria mărturisire, ***relaţia dintre matematică şi poezie***: „Ca în geometrie înţeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos, unde se întâlneşte cu poezia".

Deşi contemporan cu Blaga şi Arghezi, poezia lui Ion Barbu este mai aproape de concepţia unor poeţi moderni ca Mallarmé, Valéry, Baudelaire, dar şi de cântecele de lume ale lui Anton Pann. Creaţia lui Barbu exprimă, mai ales, **dorinţa lui de comunicare cu Universul, de contemplarea lumii în totalitatea ei, este o stare de intelectualitate, izvorâtă din concepţia că „pentru mine poezia este o prelungire a geometriei"**. Aspiraţia sa către **lirismul pur** presupune o stare iniţiatică, ce nu poate fi exprimată decât într-un **limbaj încifrat**, în care concizia este formula cea mai aleasă a lirismului barbian, concretizată în ***imagini-sinteză***, ***propoziţii eliptice***, asocieri de cuvinte deseori şocante.

Versul lui Ion Barbu nu se supune niciunei reguli de logică între cuvinte, făcând ca **limbajul** său să fie **criptic şi ermetic.**

În studiul „Introducere în poezia lui Ion Barbu" (1935), Tudor Vianu stabileşte ***trei etape*** esenţiale în lirica barbiană: ***parnasiană, baladic-orientală şi ermetică.***

Poezia **„Oul dogmatic" de Ion Barbu,** aparţinând ***liricii ermetice,*** a fost scrisă în „Ajunul Paştilor 1925" şi publicată în revista „Cetatea literară" (1926), fiind apoi inclusă în ciclul „Uvedenrode" din volumul „Joc secund" (1930). Conceptul ***„ermetic"*** înseamnă abscons, încifrat, la care accesul se face prin revelaţie şi iniţiere, amintind de Hermes, zeul grec care deţinea secretele magiei astrologice.

Tema. „Oul dogmatic" metaforizează ideea „nunţii" ca miracol al Creaţiei Universale, al misterului de dinaintea Genezei. Oul este simbolul esenţei Universului, al imaginii eterne a increatului, ca argument al unor lumi mărunte ce „păstrează dogma" (normă obligatorie -*n.n.*), al repetabilităţii macrocosmosului la nivel de microcosmos.

(Structură, compoziţie, limbaj artistic)

Poezia este structurată în **patru secvenţe lirice inegale**, delimitate chiar de poet, iar **incipitul** este reprezentat de o afirmaţie profetică a eului liric, cunoscător al tainelor Universului care sunt, însă, inaccesibile poporului: „E dat acestui trist norod".

Prima secvenţă lirică are ca punct de plecare ***antiteza*** dintre „oul sterp ca de mâncare", simbol al existenţei materiale, meschine, aride şi „viul ou, la vârf cu plod", spiritualizat, simbol al Genezei, aşadar, capabil de recreare. (Plodul este embrionul oului, ce se observă în lumină, constituind stadiul iniţial din care se dezvoltă şi iese puiul - *n.n.*). Într-un ***limbaj ermetic***, eul liric îşi exprimă concepţia despre Geneza Universului, a cărui alcătuire este asemănătoare cu aceea a **germenelui creator, oul**: „Cum lumea veche, în cleştar,/ Înoată, în subţire var". În esenţa sa, oul include cele două taine ale Universului, naşterea şi moartea, semnificate prin metaforele: „palat de nuntă" şi „cavou". „Nevinovatul, noul ou", ca element al increatului (element imaginar al preexistenţei, de dinaintea creaţiei - *n.n.*), este alcătuit din „albuşul" comparabil cu haosul, cu materia din care ia naştere Universul, elemente definite prin ***epitetul dublu,*** „galeş", „închis" şi prin ***comparaţia personificatoare*** „doarme nins albuşul/[...]/ Ca trupul drag, surpat în vis". **Nuntirea**, ca o adevărată ceremonie de oficiere a începutului Creaţiei, se petrece într-un spaţiu pur, neprihănit, „unde glodul/ Pământurilor n-a ajuns", unind cast simbolul feminin, „trupul drag", cu masculinul „plodul", care-i acordă „Albuşului în hialin:/ Sărutul plin". (hialin = care are aspectul şi transparenţa sticlei -*n.n.*)

Următoarele trei strofe alcătuiesc **secvența a doua**, care începe printr-o ***adresare directă***, la ***persoana a II-a singular***, sub forma unei ***interogații*** transmise **omului profan** în cunoașterea tainelor Universului: „Om uitător, ireversibil,/ Vezi, Duhul Sfânt făcut sensibil?". Omenirea nu poate înțelege misterele esențiale și, poate tocmai de aceea, se limitează la a accepta necondiționat și a respecta normele imuabile, rigide venite din timpuri ancestrale: „Mărunte lumi păstrează dogma". Eul liric califică omul comun, ignorant printr-un ***epitet dublu***, „șters, uituc", și-i amintește, prin ***adresare directă*** - „Să vezi" - că oul este un simbol ce stă la baza creației divine, idee ilustrată prin imaginea Sfântului Duh. Din cauza incapacității omului de a se iniția în tainele esențiale, acesta a decăzut din punct de vedere spiritual, fiind preocupat numai de viața materială, de „oul roșu" ce se mănâncă de Paște, devenind „Om fără saț și om nerod". Eul liric îl îndeamnă pe om spre cunoașterea absolută, sfătuindu-l în mod direct să privească oul cu plod în lumina soarelui și astfel spiritul va putea să se pătrundă de ideile superioare ce guvernează Universul: „Un ou cu plod/ Îți vreau, plocon, acum de Paște:/ Îl urcă-n soare și cunoaște!".

Următoarea secvență lirică, **a treia**, scoate în relief una dintre ideile fundamentale din lirica barbiană și anume cunoașterea prin **contemplație poetică**, a cărei nuntire cu esența lumii este dominată astral de **Soare**. ***Metafora*** banului - „galben icusar" - definește gălbenușul ca simbol al strălucitorului astru, care constituie forța supremă în Univers, cea care decide destinul, viața și moartea: „Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Și ou și lume". Eul liric accentuează faptul că jocul misterios și tragic al trecerii de la viață la moarte constituie una dintre legile ce guvernează lumea, „Întocma-dogma".

Ultima secvență lirică aduce o notă de profundă și impresionantă originalitate. Eul liric accentuează „încă o dată" ideea că *„oul dogmatic"* nu este destinat hranei - „Dar nu-l sorbi" - și nici procreării - „Și nici la cloșcă să nu-l pui!". Esențială este menținerea oului în starea de increat, fiind menit nuntirii, „Curmi nuntă-n el", pentru că numai astfel se poate păstra pacea primordială, încremenirea de dinaintea Genezei: „Îl lasă-n pacea întâie-a lui".

Finalul poeziei este alcătuit dintr-un **distih**, prin care se exprimă un tragic sens al vieții, acela că interesul material, „Că vinovat e tot făcutul", este minor, lipsit de importanță și spiritualizare pentru omenire, în ***antiteză*** cu sacralitatea Genezei prin nuntire universală: „Și sfânt, doar nunta, începutul".

Se remarcă ***relația de simetrie*** manifestată la începutul și finalul poeziei, prin ***antiteza*** dintre aspectul material al oului, ca preocupare

meschină a omului și simbolul nunții, ca început al Genezei Universului. Ion Barbu este un poet singular în literatura română, creator al unui univers liric și stilistic inedit, profund și tulburător, un poet al esențelor exprimate într-un limbaj criptic, care exprimă atât de mult în cuvinte puține și la care „concizia este virtutea capitală a stilului său" ***(Tudor Vianu)***.

„RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL"

de Ion Barbu
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **baladă cultă modernă** ◆ poezie epică
- tema: Iubirea -

Poezia „Riga Crypto și lapona Enigel" de **Ion Barbu (1895 – 1961)** face parte din ciclul *„Uvedenrode"*, ce aparține volumului **„Joc secund"(1930)** și are valoare de simbol pentru creația poetică ulterioară. Subintitulată de autor „Baladă", poemul este un cântec bătrânesc de nuntă, o alegorie simbolică, în care personajele sunt **măști lirice** purtătoare de idei. Discursul epic al poeziei este, ca și în „Luceafărul" eminescian, străbătut de elemente dramatice îmbinate cu cele lirice, compunând o poveste stranie de dragoste cu aspect de cântec medieval, spus de un menestrel (trubadur, poet și muzicant ambulant din Evul Mediu, cântăreț popular - *n.n.*) „la spartul nunții, în cămară".

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune fantastică inedită, a cărei interpretare implică drama cunoașterii și imposibilitatea împlinirii sentimentului de iubire între două ființe aparținând unor lumi/regnuri diferite.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia „Riga Crypto și lapona Enigel" de Ion Barbu este structurată în **douăzeci și șapte de strofe**, cele mai multe **catrene**, dar există și altele de câte **cinci**, **șase** sau **șapte versuri**.

Titlul „Riga Crypto și lapona Enigel" reiterează un vechi model tradițional, specific celebrelor cupluri erotice din literatura universală („Romeo și Julieta"), dar **modernismul** poemului barbian se manifestă prin numele și ipostaza partenerilor: Riga Crypto simbolizează un rege cu suflet închis, „Crai Crypto, inimă ascunsă", căruia statutul de ciupercă îi conferă fragilitate și dramatism; Enigel este o locuitoare din regiunile nordice ale globului, care poartă „un nume tătăresc al râului Ingul, afluent al Bugului, rusesc" **(TudorVianu)**.

Tema baladei exprimă o iubire imposibilă, deoarece fiinţele care alcătuiesc cuplul erotic fac parte din lumi diferite, incompatibile, Enigel aparţinând regnului animal, iar ciuperca-rege Crypto regnului vegetal. Povestea fantastică, asemenea celei din „Luceafărul" lui Eminescu, se derulează în visul fetei, numai că în această poezie ea este fiinţa superioară, iar el este cea inferioară, de aceea critica literară a numit poemul barbian un „luceafăr întors".

Formula literară este aceea de **„poveste în poveste" sau „poveste în ramă"**, narată de un cântăreţ popular, un „menestrel", la rugămintea unui „nuntaş fruntaş", cele patru catrene de la începutul poeziei, constituind ***„rama"*** sau ***prologul***: „Mult - îndărătnic menestrel,/ Un cântec larg tot mai încearcă,/ Zi-mi de lapona Enigel/ Şi Crypto, regele ciupercă!".

Povestea propriu-zisă o începe menestrelul prin prezentarea regelui-ciupercă: „Împărăţea peste bureţi/ Crai Crypto, inimă ascunsă", înfăţişat ca un inadaptat, cu o fire ciudată, închisă, pe care supuşii îl „bârfeau" cu dispreţ: „Sterp îl făceau şi nărăvaş/ Că nu vroia să înflorească". În ***antiteză*** cu ciuperca-rege, lapona (locuitoare de la pol-*n.n.*) este prezentată cu tandreţe, sugerând gingăşie şi fragilitate: „Lapona mică, liniştită,/ Cu piei: pre nume – Enigel". Tânăra plecase din ţinuturile arctice, geroase, spre sud, în căutare de soare şi lumină, poposind, ca să se odihnească şi să-şi adape renii, la „Crypto, mirele poienii". Ca şi în „Luceafărul" lui Eminescu, cei doi, regele-ciupercă şi lapona, **se întâlnesc în visul fetei**, iar Crypto rosteşte o chemare ademenitoare, încărcată de dorinţe, ca aceea a fetei din poemul eminescian.

Fiecare dintre cele două strofe ale tiradei rostite de Crypto începe patetic, printr-o ***repetiţie*** ce sugerează pasiune -„Enigel, Enigel"-, sentimente calde şi emoţionante contrare firii reci a regelui-ciupercă şi o cheamă pe tânără în lumea lui rece şi întunecoasă, îndemnând-o să uite soarele, ideal spre care ea aspiră cu toată energia spirituală: „Lasă-l, uită-l, Enigel,/ În somn fraged şi răcoare". Lapona îl refuză cu delicateţe, a treia oară mărturisindu-i ostilitatea faţă de umezeală şi frig, mediu propice numai regelui-ciupercă, în timp ce „Eu de *umbră* mult mă tem, // Că dacă-n iarnă sunt făcută/ [...] Mă-nchin la *soarele-nţelept*". Se manifestă aici ***motivul soare-umbră***, sugerând cele **două lumi incompatibile** cărora le aparţin cele două fiinţe care nu pot comunica ideatic şi sentimental. ***Soarele*** este simbol al vieţii spirituale, al luminii sufleteşti, ce sugerează capacitatea fiinţei superioare de a aspira către absolut. ***Umbra***, întunericul şi umezeala simbolizează condiţia omului obişnuit, neputinţa lui de a se înălţa către idealuri.

Ca orice fiinţă inferioară, Crypto nu poate înţelege lumea omului superior, care năzuieşte cu întreaga fiinţă pentru împlinirea idealului, sugerat aici de lumina solară, pe care nu oricine o poate suporta, sufletul fiind asemănat sugestiv cu o **fântână**, simbol al aspiraţiei spre cunoaştere: „Mă-nchin la soarele-nţelept,/ Că sufletu-i fântână-n piept/ Şi roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul-fântână".

Omul obişnuit, muritorul dezinteresat de lumea abstractă, nu se poate înălţa spre absolutul cunoaşterii, care-i poate fi fatal: „Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure,/ Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă." Regele Crypto este victima propriei neputinţe şi cutezanţei de a-şi depăşi limitele, de a încerca să intre într-o lume pe care n-o înţelege şi cu care nu se potriveşte: „Şi sucul dulce înăcreşte!/ Ascunsa-i inimă plesneşte".

Riga Crypto devine o ciupercă otrăvitoare, însoţindu-se cu „măsălariţa mireasă", o fiinţă din lumea lui, o plantă medicinală toxică potrivită lui, întrucât fac parte din acelaşi regn. Referirea la „Laurul-Balaurul" sugerează aceeaşi idee a „nuntirii" posibile numai între două fiinţe aparţinând aceleiaşi lumi, deoarece „laur" este o plantă veninoasă, cu miros neplăcut, cu fructul ţepos: „Cu Laurul-Balaurul/ Să toarne-n lume aurul,/ Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măsălariţa-mireasă,/ Să-i ţie de împărătească."

Condiţia omului obişnuit, comun, este tragică prin neputinţa de a-şi depăşi limitele, de a aspira către valori spirituale superioare -„Că-i greu mult soare să îndure/ Ciupearcă crudă de pădure"-, precum şi **setea de absolut** de care este stăpânit **omul superior**, ce năzuieşte către cunoaştere, lumină spirituală -„Mă-nchin la soarele-nţelept"- a făcut ca balada „Riga Crypto şi lapona Enigel" a lui Ion Barbu să fie numită **„un luceafăr întors"**. **Incompatibilitatea celor două fiinţe ce aparţin a două lumi diferite** din „Luceafărul" eminescian este şi ideea acestei balade, numai că omul superior este fata (lapona Enigel), iar fiinţa inferioară este regele-ciupercă (Riga Crypto).

Tema şi structura narativă ar încadra poezia în **romantism**, dar Ion Barbu surclasează interpretarea superficială la acest prim nivel, întrucât, simbol al fiinţei superioare, al omului de geniu, Enigel deplânge **fiinţa umană duală**, ce oscilează în permanenţă între ***ideal şi material, între raţional şi instinctual***. Subtilitatea estetică a baladei este de **factură modernă**, exprimând o concepţie cu totul nouă a poetului Ion Barbu despre cunoaştere, prin trei căi esenţiale: **eros**, **raţiune** şi **contemplaţie poetică**.

În spirit **modern** este interpretată şi incompatibilitatea celor două fiinţe care alcătuiesc cuplul erotic, din perspectiva apartenenţei la regnurile animal/

vegetal şi aflate în ***relaţii de opoziţie***. Făpturile superioare, înzestrate cu sensibilitate şi raţiune, aspiră către cunoaştere, idealuri, desăvârşire, dar se depărtează astfel de natura primordială, înălţându-se în abstractul existenţei. Ciuperca, o plantă involuată, este simbolul vieţii pur vegetative, situată pe prima treaptă a naturii primitive, aproape de esenţa Creaţiei.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Sugestia modernă a textului liric este susţinută de ***inversiuni sintactice*** -„mult-îndărătnic", „zice-l-aş", „rogu-te", „des cercetat", „răi ghioci", de ***vocative*** „nuntaş fruntaş", „Enigel, Enigel", „Rigă spân" şi ***epitete metaforice*** „menestrel trist", „vinul vechi", „cântec larg", „lapona mică, liniştită", „inimă ascunsă", ca principale modalităţi de reliefare a personajelor în ipostaza de ***măşti lirice***. ***Elementele-simbol***, exprimate într-un ***limbaj oral, familiar, narativ***, conferă poemului **modernitate, caracter alegoric şi filozofic**, trimiţând la ***filonul folcloric*** prin utilizarea unor ***cuvinte/expresii populare***: „bârfeau", „iacă", „puiacă", „adăsta", „poposi". Un procedeu artistic aparte este ***anafora (bicolon=două reluări)*** din strofa: „Dar soarele aprins inel,/ ***Se oglindi*** adânc în el;/ De zece ori, fără sfială/ ***Se oglindi*** în pielea-i cheală."

Expresivitatea poeziei este realizată la nivel morfosintactic prin ***opoziţia trecut/ prezent a verbelor la persoana a III-a singular, mărci*** care atestă ***structura epică*** a poemului şi ***absenţa eului liric***: „trăia", „poposi", „a rămas", „a fript", „împărăţea", „făceau", „vorbi", „se desface", „înăcreşte", „plesneşte", „nu e". În ceea ce priveşte modurile de expunere, pe lângă ***naraţiune şi descriere***, balada „Riga Crypto şi lapona Enigel" excelează prin ***dialog***, ceea ce explică utilizarea ***verbelor/pronumelor la persoana I şi a II-a singular:*** „zi-mi", „mi-a fript", „ţi-am adus", „rogu-te", „mă duc", „ai înfipt", „eu", „mine", „mă-nchin" etc.

Prozodia este **modernă**: versurile au **măsură variabilă**, de la 5 la 9 silabe, rima este o îmbinare savantă între **rimă încrucişată, îmbrăţişată şi monorimă**, **strofele** sunt **inegale**, având între ***patru şi şapte versuri***.

Creaţia lirică a lui Ion Barbu apare, aşa cum afirma Al.Rosetti, „ca o plantă cu rădăcinile adânc înfipte în solul nostru".

TRADIŢIONALISMUL

Tradiţionalismul este un curent cultural care, aşa cum sugerează şi numele, preţuieşte, apără şi promovează ***tradiţia***, percepută ca o însumare a valorilor arhaice, patriarhale ale spiritualităţii şi expuse pericolului degradării şi eroziunii. O notabilă încercare de conservare a valorilor tradiţiei româneşti se regăseşte în activitatea ***poporanismului, sămănătorismului şi gândirismului,*** care s-au manifestat pregnant în *primul sfert al veacului al XX-lea* şi a căror reacţie a avut şi un aspect negativ, deoarece adepţii acestor curente au supralicitat uneori spiritul tradiţionalist şi au respins cu fermitate orice tendinţă de modernizare a literaturii naţionale.

În **perioada interbelică**, direcţia tradiţionalistă s-a regăsit, la nivel ideatic, în programul promovat, în principal, de reviste cu orientări ideologice distincte:

- **„Sămănătorul"**, revistă de cultură şi literatură apărută la Bucureşti între 2 decembrie 1901 şi 27 iunie 1910, a fost condusă pe rând de Al. Vlahuţă şi G.Coşbuc (1901-1902), Nicolae Iorga (1905-1906) şi A.C.Popovici (1909). Articolul-program intitulat „Primele vorbe" reactualizează direcţiile „Daciei literare" (1840) şi cheamă scriitorii „în jurul aceluiaşi stindard pentru binele şi înălţarea neamului românesc". Sămănătoriştii ***se opuneau influenţelor străine, considerate primejdioase pentru cultura naţională***, Coşbuc susţinând ideea necesităţii unui ideal, a unei literaturi care să lumineze poporul. Nicolae Iorga promovează concepţia intrării în universalitate prin naţionalism, integrând esteticul în etnic. Cei mai reprezentativi poeţi au fost **G.Coşbuc, Al.Vlahuţă** şi **Şt.O.Iosif.**

- **„Viaţa românească"**, revistă apărută în două serii la Iaşi, a avut în prima perioadă (1906-1916) o ***orientare poporanistă***, adică o ***simpatie exagerată pentru ţăranul obidit şi asuprit***. În 1920 revista şi-a reluat activitatea tot la Iaşi, sub conducerea lui Garabet Ibrăileanu, schimbându-şi atitudinea, deoarece după Primul Război Mondial ţăranii primiseră pământ şi drept de vot, de aceea în noua concepţie „va rămânea sentimentul de simpatie şi solidaritate" faţă de ţărănime, „dar nu mila, nu vina, nu datoria". Orientarea generală a revistei va continua să fie în spiritul unei ***democraţii rurale***. Colectivul redacţional era alcătuit din nume de prestigiu precum Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ionel

Teodoreanu, Al. Philippide, G. Călinescu, care au atras în paginile revistei opere ale unor scriitori importanţi ai literaturii române: **Liviu Rebreanu, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Pillat, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu** etc.

●**„Gândirea"**, revistă apărută la Cluj în 1921, s-a situat de la început pe o linie tradiţională, propunându-şi să apere „românismul", adică ceea ce e specific „sufletului naţional". Ceea ce aduce nou ideologia gândiriştilor este promovarea în operele literare a ***credinţei religioase ortodoxe româneşti***, care ar fi elementul esenţial de structură a sufletului ţărănesc. Opera cu adevărat românească trebuia să exprime în modul cel mai înalt ***specificul naţional*** - „ethosul" - prin promovarea şi ilustrarea ideii de religiozitate. Gândiriştii se preocupă să surprindă în creaţiile literare particularităţile sufletului naţional prin ***valorificarea miturilor autohtone, a riturilor şi credinţelor străvechi***. Până în anul 1923 revista a fost condusă de Cezar Petrescu şi I.D.Cucu, când se mută la Bucureşti şi la conducere se află un comitet format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Pamfil Şeicaru, iar din 1926 ideologul principal al grupării gândiriste, Nichifor Crainic, a preluat singur orientarea revistei. În articolul „Sensul tradiţiei" (1923) directorul şi doctrinarul „Gândirii" ia atitudine împotriva occidentalizării culturii româneşti, împotriva cosmopoliţilor pe care-i acuză că vor să transforme spiritualitatea noastră într-o „anexă" a celei franceze. El pledează pentru ilustrarea ortodoxismului românesc în literatură, astfel încât peste pământul „pe care am învăţat să-l iubim din «Sămănătorul», noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe".

Dintre poeţii care au aderat la aceste idei şi care le-au ilustrat în operele lor pot fi menţionaţi: **Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Horia Furtună, Radu Gyr** etc.

Trăsăturile tradiţionalismului apar ca principii imuabile în operele literare româneşti:

* ***apărarea şi promovarea tradiţiei***, percepute ca o însumare a valorilor arhaice, patriarhale ale spiritualităţii româneşti;

* ***manifestarea simpatiei exagerate pentru ţăranul obidit şi asuprit;***

* ***respingerea influenţelor străine, considerate primejdioase pentru cultura naţională;***

* ***promovarea credinţei religioase ortodoxe româneşti,*** axa fundamentală a spiritualităţii românului;

* ***valorificarea miturilor autohtone, a riturilor şi credinţelor străvechi;***

* ***protejarea „românismului" şi propagarea „sufletului naţional"***, într-un mod exaltat, îndemnând scriitorii către principalele izvoare de inspiraţie: ***istoria neamului*** şi ***folclorul*** cu datini şi credinţe ancestrale;

* ***susţinerea ideii că mediul citadin este periculos pentru puritatea sufletelor;***

* ***promovarea problematicii ţăranului;***

* ***evidenţierea valorilor etice, etnice şi sociale;***

* ***cultivarea universului patriarhal al satului;***

* ***întoarcerea la originile literaturii;***

* ***ilustrarea specificului naţional, în spirit exagerat.***

„ACI SOSI PE VREMURI"

de Ion Pillat

Perioada interbelică ◆ **poezie tradiţională** ◆ lirism obiectiv ◆ poezie lirică
- tema: Iubirea -

Ion Pillat (1891-1945) a fost un intelectual de marcă al culturii române, cu studii la Sorbona şi un debut strălucit la prestigioasa revistă „Convorbiri literare", în care Titu Maiorescu îi plublică două poezii (1911). Primele creaţii sunt de factură parnasiană, iar culmea poetică o constituie volumul „Pe Argeş în sus", care cuprinde poeme cu accente filozofice privind efemeritatea umană şi perenitatea naturii.

Poemul „Aci sosi pe vremuri" este datat **iulie 1918,** publicat un an mai târziu (**1919**) în revista **„Letopiseţii"** şi aşezată apoi în finalul volumului **„Pe Argeş în sus"** (**1923**). George Călinescu a afirmat că această poezie constituie capodopera lirică a lui Pillat, creaţie „graţioasă, mişcătoare şi indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii şi în acelaşi timp simbolizare a uniformităţii în devenire".

Semnificaţia titlului. Titlul este cu totul original şi inedit, deoarece este alcătuit dintr-o propoziţie, prin care poetul comunică ideea centrală a poemului şi anume apropierea până la identificare a trecutului cu prezentul, două valori ale existenţei umane plasate într-un spaţiu şi un timp neidentificate. Adverbul în forma populară „aci", verbul „sosi" la perfectul simplu şi locuţiunea adverbială de timp „pe vremuri" sugerează ideea că existenţa umană se bazează pe experienţe repetabile, reluate şi retrăite de fiecare generaţie în parte, care simte şi trăieşte viaţa asemenea predecesorilor.

(Structură, semnificații, limbaj artistic)

Poezia „Aci sosi pe vremuri" de Ion Pillat este structurată în **19 distihuri** (strofe de câte două versuri) și **un monovers** în final, care se constituie într-o concluzie ideatică a discursului liric.

Primul distih definește spațiul spiritual al strămoșilor săi prin ***metafore*** - „casa amintirii cu-obloane și pridvor" -, la poarta căreia „Păienjeni zăbreliră" intrarea, țesând o pânză fină, care simbolizează curgerea implacabilă a timpului:

„La casa amintirii cu-obloane și pridvor,
Păienjeni zăbreliră și poartă, și zăvor."

Al doilea distih ilustrează ideea că viața patriarhală a predecesorilor a rămas încremenită în timp - „hornul nu mai trage alene din ciubuc"-, casa amintirii păstrând memoria unor vremuri zbuciumate, de pe când „luptară-n codru și poteri, și haiduc". Poetul imprimă o culoare arhaică locurilor natale, care păstrează neșterse amintirile dragi:

„Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru și poteri și haiduc."

Distihurile următoare compun o lume de mult apusă, Pillat imaginează o sensibilă și emoționantă **poveste de dragoste**, pe care o trăiseră bunicii săi:

„În drumul lor spre zare îmbătrânire plopii.
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări, subțire, - o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul* de-un tânăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Și totul ce romantic, ca-n basme, se urzea,

Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Dar ei, în clipa asta simțeau c-o să rămână...
De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...

Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete
Te vezi aievea numai în ștersele portrete.

Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,
Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita..."

Idila reflectă puritatea sentimentelor din vremuri străvechi, atunci când bunica sa, „Calyopi", venise cu „berlina" (trăsură de patru locuri, închisă, în formă de cupeu - *n.n.*) ca să se mute definitiv acasă la „bunicul meu", care i-a recitat, romantic, poezia „Le lac" a lui Lamartine și versuri din „Sburătorul" lui Ion Heliade Rădulescu. ***Imaginea vizuală*** a bunicii păstrează atmosfera și moda acelor timpuri, ea era o tânără „subțire", îmbrăcată „în largă crinolină" (fustă largă și lungă, susținută de cercuri subțiri de oțel - *n.n.*) și îl asculta „tăcută, cu ochi de peruzea" pe bunic, trăind amândoi o puternică și pură emoție erotică: „Și totul, ce romantic, ca-n basme, se urzea".

Cheia ideatică a întregii poezii este distihul următor, „Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.", în care nostalgia curgerii implacabile a timpului este dublată de eternitatea sentimentului de iubire, idee evidențiată prin schimbarea timpurilor verbale, adică înlocuirea imperfectului „ședeau" cu perfectul compus „a sunat". ***Punctele de suspensie, adverbul de loc*** „departe", ***imaginea auditivă*** a clopotului marchează paralelismul dintre timpul iubirii, care este veșnic și timpul real, care-și urmează curgerea ireversibilă, viziune accentuată în strofa următoare: „Dar ei, în clipa asta simțeau că-o să rămână... / De mult e mort bunicul, bunica e bătrână". Se simte aici influența lui Horațiu, amintind de nostalgia curgerii timpului în mod implacabil și ireversibil, de efemeritatea vieții omului, pentru care sugestiv este memorabilul vers: „Eheu! fugaces... Labuntur anni" („anii fug, se scurg repede" - *n.n.*).

Poetul meditează în continuare asupra propriei existențe, utilizând ***persoana a II-a singular***, ca și când s-ar adresa unui interlocutor, sugerând capacitatea eului liric de a se detașa de omul muritor, poezia fiind construită pe baza formulei estetice a **liricii rolurilor**: „Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ștersele portrete// Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...". Reiese din aceste versuri ideea succesiunii generațiilor, poetul se regăsește în portretele strămoșilor și este cutremurat de timpul necruțător,

de ființa umană perisabilă în care trăiește numai amintirea, singura care poate opri trecerea vremii.

Strofa a treisprezecea începe cu o comparație temporală, ilustrată prin adverbul de timp pus la gradul comparativ de egalitate, „Ca ieri", sugerând o **paralelă între trecut și prezent**:

„Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.

Același drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.

Subțire, calci nisipul pe care ea sări.
Ca berzele într-însul amurgul se opri...

Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună.
Și-am spus *Balada lunei* de Horia Furtună.

M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Și ți-am părut romantic și poate simbolist."

Întocmai cum sosise bunica lui, Calyopi, gingașă și emoționată, în casa bunicului, așa vine iubita acum, fără să știe că repetă aidoma experiența erotică a înaintașilor. Poetul păstrează epitetul „subțire" pentru tânăra de acum care vine pe același drum, „prin lanul de secară", călcând sprinten pe „nisipul pe care ea sări", imaginea trecută a bunicii fiind actualizată și foarte recentă în amintirile poetului. El o întâmpină, asemenea bunicului pe vremuri, recitându-i poeme din creația artistului francez Francis Jammes și din „Balada lunei" a poetului simbolist Horia Furtună, poeți prin care se sugerează încă o dată curgerea timpului. S-au schimbat numai personajele cuplului erotic, dar acestea păstrează obiceiurile, trăirile, emoțiile, „sufletul oamenilor și drumul lor de viață rămân aceleași" (Tudor Vianu). Versurile recitate de bunic aparțin unor poeți romantici, iar cele recitate de nepot unor poeți simboliști. Iubita, ca și bunica în vremuri de demult, îl ascultă gânditoare, „cu ochi de ametist".

Ultimul distih al poeziei, care constituie un ***refren*** ideatic, amplifică tristețea poetului privind neputința umană în fața timpului și în fața morții: „Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat/ - Același clopot poate - în turnul vechi din sat...". Viața și moartea sunt două valori

esențiale ale existenței umane, simbolizate de ***imaginea auditivă*** a clopotului din vechiul turn, ca simbol al timpului trecător, pe care-l poate încremeni numai iubirea, idee susținută de **monoversul** din **finalul** poeziei: „De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat". **Nicolae Manolescu** a evidențiat ideea repetabilității experiențelor de viață, „timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoților care iau totul de la început în forme imperceptibil modificate".

Ideea de timp este ilustrată prin raportarea trecutului la prezent și a prezentului la trecut și este realizată prin câteva elemente stabile: **spațiul și timpul nedefinit, contopind trecutul și prezentul** în existența umană: „aci", „pe vremuri", „acuma", „pe-același drum".

Poetul este prezent în poezie, într-o **lirică a rolurilor**, prin **persoana I**, referindu-se la **eul liric**, „am șoptit", „am spus", „ședeam", prin **persoana a II-a**, folosită în relația cu un interlocutor, „vii acuma tu", „calci", „ai ascultat" și la **persoana a III-a** prin care sunt numiți predecesorii, „i-a recitat", „Ea-l asculta", „ședeau".

Eugen Lovinescu, referindu-se la universul poetic al lui Ion Pillat, remarca pietatea lui față de familia și moșia sa, lirica ilustrând „patriarhala casă a bunicului, de la putina de unde își lua baia cu foi de nuc, până la ceasul lui de pe masă, [...] bunica și mai ales bunicul domină această poezie domestică". De altfel, toată opera lui Pillat „este un proces de distilare a emoțiilor lecturii în poezie, deci fundamental livrescă. [...] Putem spune acum că lirismul nu vine, în «Pe Argeș, în sus» ca și aiurea, din evocarea peisajelor copilăriei, ci din emoția reconstituirii lor în carte." ***(Nicolae Manolescu)***

„ÎN GRĂDINA GHETSEMANI"

de Vasile Voiculescu

Perioada interbelică ◆ **poezie tradiționalistă religioasă** ◆ lirism obiectiv ◆ poezie lirică

Poet ***autentic religios***, **Vasile Voiculescu (1884-1963)** a publicat peste 100 de poezii în revista „Gândirea", rămânându-i loial o lungă perioadă, din 1927 până la ultimul număr din 1944. Manifestările unei conștiințe adâncite în meditația creștină particularizează ***imaginarul poetic*** transfigurând motivele și istoriile biblice prin ***funcția expresivă și estetică*** a cuvintelor și simbolurilor religioase. ***Credința ortodoxă***, bine înrădăcinată în sufletul poetului prin educația primită de la părinți și prin structura sa spirituală (a fost medic) a cărei dominantă este iubirea de

oameni, îl situează pe Vasile Voiculescu în **tradiționalism**, mai ales că el versifică episoadele biblice fără să tălmăcească învățăturile creștine ori să tăgăduiască Divinitatea, asemenea lui Tudor Arghezi în „Psalmi".

Lirismul obiectiv definește smerenia poetului față de Sfânta Scriptură, ***mărcile lexico-gramaticale ale verbelor și pronumelor la persoana a III-a*** *confirmând atitudinea detașată a eului liric* față de prezentarea în notă autentică a temelor biblice: „lupta", „nu primea", „se-mpotrivea", „curgeau", „stârnea", „uitase", „simțea", „-i", „se", „-și", „-l".

Poezia **„În grădina Ghetsemani"** face parte din volumul **„Pârgă"** din **1921**, primul volum semnificativ pentru opera lui Vasile Voiculescu. ***Poem iconografic***, creația abundă în elemente ale **tradiționalismului**, atât prin ***izvorul de inspirație din scrierile religioase***, cât și prin ***amprenta sămănătoristă a imaginilor poetice***, confirmând faptul că ***ortodoxismul*** constituie coordonata fundamentală a spiritualității românești.

Geneza poemului: Punctul de plecare al poeziei „În grădina Ghetsemani" de Vasile Voiculescu îl constituie „Evanghelia Sfântului Luca", scena biblică ilustrată fiind „cina cea de taină", motivul rugăciunii lui Iisus în grădina de la poalele muntelui măslinilor înălțată lui Dumnezeu pentru a fi izbăvit: „Și când a sosit în acest loc, le-a zis «Rugați-vă, ca să nu intrați în ispită». Și el s-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră și îngenunchind Se ruga, zicând «Părinte, de voiești treacă de la Mine acest **pahar** ... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!» Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-L întărea. Iar El, fiind în chin de moarte mai stăruitor se ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ. Și ridicându-Se din rugăciune, a venit la ucenicii Lui și i-a aflat adormiți de întristare." (Luca 22, 40-46).

Motivul biblic devine la Voiculescu un suport metafizic al neliniștii omului în aspirația lui spre Dumnezeu. Rugăciunea lui Iisus are loc în Grădina Ghetsemani, înainte de arestarea acestuia de către escorta înarmată, condusă de Iuda, care îl trădează sărutându-l, fiind apoi înspăimântat de apropierea martiriului și a patimilor predestinate Fiului de către Tatăl Ceresc, pentru a ispăși omenirea de păcate.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia este structurată în **patru catrene**, organizate în jurul simbolului biblic „paharul", precum și a elementelor ce țin de natura dual a lui Iisus, de om și de Fiul lui Dumnezeu, integrându-se în formula **lirismului obiectiv.**

Titlul ilustrează nu numai cadrul fizic în care Iisus se roagă Divinității, ci sugerează și spațiul sacru al purificării spirituale, prin care Fiul lui Dumnezeu absolvă omenirea de păcate.

Strofa întâi. **Incipitul** poeziei este definit printr-un enunț edificator, care concentrează esența dual a lui Iisus, umană și sacră: „Isus lupta cu soarta și nu primea paharul". Conștient de menirea ce-i fusese hărăzită, el se roagă Tatălui, „căzut pe brânci în iarbă", pentru a fi ajutat să „soarbă" cupa păcatelor omenirii, dar omenescul „se-mpotrivea întruna", primele două versuri sintetizează, astfel, dramatismul interior al lui Iisus:

„Isus lupta cu soarta și nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna."

Versul al treilea ilustrează **natura dual** a Mântuitorului, **opoziția uman-divin**, ***imaginile vizuale și cromatice*** „sudori de sânge" exprimând omenescul, iar „chipu-i alb ca varul" sugerând puritatea, sacrul. Efortul lui Iisus de a lua asupra sa păcatele omenirii, metaforizate aici prin „pahar", este dublat de „amarnica strigare" către Dumnezeu, suferință care capătă dimensiuni cosmice prin tragism: „stârnea în slăvi furtuna". Detaliile ilustrate în poezie sunt fidele sursei de inspirație, metafora paharului și umanizarea lui Iisus fiind preluate din Evanghelie: „îngenunchind Se ruga, zicând «Părinte, de voiești treacă de la Mine acest ***pahar*** [...] Și sudoarea Lui s-a făcut ca ***picături de sânge*** care picurau pe pământ".

Strofa a doua debutează cu ***metafora*** „o mână nendurată", insinuând porunca Divină dată Fiului, „îmbiindu-l" să preia păcatele omenirii, reiterate prin ***metafora*** „grozava cupă":

„O mână nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură...
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură."

Setea „uriașă" sugerează dorința lui Iisus de a se sacrifica prin pătimire, de a-și împlini destinul, deși „nu voia s-atingă infama băutură", din cauza slăbiciunii umane pentru chinurile pe care urma să le îndure în scopul izbăvirii lumii de relele adunate pe Pământ.

În **strofa a treia**, ***metaforele*** „apa ei verzuie" și „veninul groaznic" sugerează patimile pe care Iisus le va îndura pentru „mierea" și „dulceața" întrezărite după purificarea omenirii prin jertfa Divină, profilând fericirea ce urma să vină după așezarea Sa „de-a dreapta Tatălui":

„În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață...
Dar fălcile-ncleștându-și cu ultima putere
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!"

Oximoronul „sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă" amplifică lupta dual㠍 a Mântuitorului, conţinutul cupei pline de păcate fiind dublat de beatitudinea împlinirii misiunii Divine. Cu toate acestea, teama de moarte este greu de învins din cauza slăbiciunii umane. ***Imaginea vizuală*** „fălcile-ncleştându-şi" accentuează împotrivirea „cu ultima putere", Iisus omiţând, pentru moment, pilda Divină că mântuirea omenirii prin pătimire îl binecuvântează cu viaţa veşnică: „Luptându-se cu moartea, uitase de viaţă".

Strofa a patra. Suferinţele lui Iisus sunt apocaliptice, ***personificarea hiperbolizată*** a măslinilor, „se frământau măslinii", oferă o imagine terifiantă a întregului Univers: „Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă.../ Treceau bătăi de aripi prin vraiştea grădinii". Finalul poeziei, ilustrat de ultimul vers anticipează chinurile lui Iisus, consecinţa trădării lui Iuda, martiriul şi moartea Fiului: „Şi uliii de seară dau roate după pradă". Metafora uliilor care se rotesc lacomi aşteptând „prada" asupra căreia se pregăteau să se repeadă sugerează sfârşitul dramatic, zguduitor al lui Isus:

„Deasupra fără tihnă se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătăi de aripi prin vraiştea grădinii
Şi uliii de seară dau roate după pradă."

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea stilistică a poeziei sporeşte emoţia artistică a cititorului prin forţa de ***sugestie*** a ***figurilor semantice***. ***Metaforele*** construite cu ***epitetele superlative şi cromatice*** au profunde ***semnificaţii ideatice şi biblice***, „paharul", „*grozava* cupă", „*infama* băutură", „apa *verzuie*", „veninul *groaznic*", insistând asupra menirii Divine dar şi asupra chinurilor umane ale lui Iisus pentru iertarea omenirii de grelele păcate. ***Epitetele cromatice*** aflate în opoziţie, „sudori de sânge" şi „chipu-i alb" compun latura dual㠍 a lui Iisus, umană şi divină, iar ***oximoronul*** „sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă" reiterează lupta dintre materie şi spirit. ***Personificarea*** măslinilor, care „se frământau" şi voiau „să fugă", înspăimântaţi de suferinţele pe care urma să le îndure Iisus, oferă dimensiuni cosmice zbuciumului Divin. ***Punctele de suspensie şi semnul exclamării*** plasate la finalul versurilor amplifică ***tonul elegiac*** al poeziei şi constituie un îndemn la meditaţie privind suferinţele cumplite ale Mântuitorului în demersul Divin de a salva omenirea de la desacralizare.

Ambiguitatea stilistică, bazată pe echivocul lexical, rezultă din interpretarea semantică diferită a sintagmei „bătăi de aripi", care surprinde prin inedit, întrucât ea poate semnifica prezenţa îngerilor, ca mesageri divini, aşa cum notează textul Evangheliei: „Iar un înger din cer s-a arătat

Lui şi-l întărea". O altă interpretare semantică accentuează sugestia morţii prin prezenţa uliilor „de seară" care „dau roate după pradă.

Registrul stilistic îmbină ***terminologia religioasă*** -„Isus", „paharul", „cupa"- cu ***expresii populare şi regionalisme***: „sterlici", „pe brânci", „sta sufletul să-i rupă", „fălcile-ncleştându-şi", „fără tihnă", confirmând apartenenţa poeziei la ***tradiţionalism***.

Prozodia conservă ***tehnica tradiţionalistă a versificaţiei,*** prin ***măsura*** versurilor de ***14 silabe, ritmul iambic*** şi ***rima încrucişată***.

Nicolae Manolescu afirmă că „Vasile Voiculescu e [...] în «Pârgă» un ***perfect tradiţionalist***", iar **Tudor Vianu**, în aceeaşi idee valorică, îl defineşte spiritual ca ***„poet religios***, hrănit din substanţa evangheliilor, cărora [...] le-a împrumutat forma alegoriilor şi a parabolelor, dar şi aceea a «Vechiului Testament», poate mai apropiat de asprimea şi tensionarea propriului său sentiment de viaţă".

MODERNISM VERSUS TRADIŢIONALISM

Orientare culturală şi literară interbelică, **modernismul** promovează forme artistice novatoare sub auspiciile criticului literar **Eugen Lovinescu** (1881-1943), care trasează principalele direcţii ale curentului prin revista şi cenaclul **„Sburătorul" (1919).** Termenul „modern", cu sensul „nou", „recent", este definit de **Adrian Marino** în studiul ***„Modern. Modernism. Modernitate"*** astfel: „totalitatea mişcărilor ideologice, artistice şi literare care tind, în forme spontane sau programate, spre ruperea legăturilor de tradiţie, prin atitudini anticlasice, antiacademice, antitradiţionale, anticonservatoare, de orice speţă, repulsie împinsă uneori până la negativism radical". Un deziderat al criticului Lovinescu este descoperirea de noi talente literare, menirea revistei „Sburătorul" (1919-1922 şi 1926-1927) fiind „să caute elemente tinere", iar atunci când se va găsi fie şi un singur talent, publicaţia „şi-a îndeplinit datoria cu prisosinţă". ***Sincronizarea*** literaturii române cu cea europeană se fundamentează pe ***„spiritul veacului"***, care direcţionează civilizaţiile mai puţin dezvoltate spre o evoluţie impusă de naţiunile mai avansate. Şedinţele săptămânale ale cenaclului „Sburătorul", cu o lungă şi neîntreruptă activitate între 1919-1943, au promovat în paginile revistei „Sburătorul" tineri scriitori şi critici de valoare: Ion Barbu, Camil Petrescu, George Călinescu, Vladimir Streinu, Ilarie Voronca, Tudor Vianu şi alţii.

Conceptul **tradiţionalism** se materializează în literatura interbelică prin ***tendinţe spre lumea rurală, spre istorie şi folclor,*** respingând nociva

civilizație citadină. Fără o consistență unitară, curentul s-a concretizat mai întâi la începutul secolului al XX-lea prin două grupări literare grupate în jurul a două reviste: ***sămănătorismul*** prin publicația ***„Sămănătorul"*** (1901-1910), al cărei principal ideolog a fost **Nicolae Iorga** (1871-1940) și ***poporanismul***, prin revista ***„Viața românească"*** (1906-1929 la Iași, iar din 1930 la București), sub conducerea lui **Garabet Ibrăileanu** (1871-1936). În perioada interbelică, tradiționalismul este sprijinit de revista ***„Gândirea"*** (1921-1944) al cărei director și doctrinar, **Nichifor Crainic** (1889-1972), formulează principalele idei în articolul programatic intitulat ***„Sensul tradiției" (1923)***. Eterogenă (eclectică) la început, pe când își desfășura activitatea la Cluj sub direcția lui Cezar Petrescu și D.I.Cucu, publicația „Gândirea" evoluează incontestabil spre orientarea ortodoxistă, odată cu mutarea ei la București (1923), unde este condusă mai întâi de un comitet director (format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, Gib Mihăescu, Pamfil Șeicaru ș.a.), apoi, din 1926, de către Nichifor Crainic. În cadrul „gândirismului" a fost promovat ortodoxismul autohton prin spiritul religios ca esență a conștiinței naționale, prin respingerea civilizației occidentale, nocivă pentru specificul românesc, prin exagerarea purității rurale care ar putea fi distrusă de influențe străine.

Tradiționalismul, prin concepții și obiceiuri statornicite de milenii, atrage un număr impresionant de scriitori, de la **Alexandru Vlahuță, George Coșbuc, Octavian Goga,** până la **Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Radu Gyr, Aron Cotruș, Tudor Arghezi, Lucian Blaga** ș.a.

*

Cele două curente se află, cel puțin aparent, într-o **opoziție tematică și de mentalitate** asupra lumii, modernismul militând pentru ridicarea nivelului artistic al creațiilor și sincronizarea lor cu cele europene, iar tradiționalismul susținând puritatea spirituală a satului românesc, a obiceiurilor și concepțiilor ancestrale autohtone conferind operelor un specific național statornic și, prin aceasta, valoare unică.

Controverse ideologice s-au manifestat chiar în cadrul aceluiași curent, **Tudor Vianu** ia atitudine împotriva afirmației lui **Nichifor Crainic** privind respingerea civilizației și susține faptul că universalizarea culturii, colaborarea spirituală între națiuni constituie o evoluție firească, deoarece „contaminarea între cercuri deosebite de cultură" este o lege obligatorie a „vieții istorice" („Statul ca îndreptar").

Modernist în concepție și în practicarea literaturii, **Camil Petrescu** definește sufletul unui mare scriitor ca fiind „sinteza sufletească a unui popor la un moment dat". El afirmă că nu tradițiile „sunt sufletul unui popor, ci scriitorii, gânditorii și artiștii lui, oricum ar fi ei, cu condiția să

fie mari" și își exemplifică opinia prin doi uriași poeți ai lumii: „Nici Goethe, nici Eminescu nu sunt mari prin arta lor națională, națiunile sunt mari prin arta acestor artiști."

George Călinescu s-a implicat în polemicile intelectuale ale vremii, considerând că orice om cu talent „este întotdeauna, prin instinct, în linia tradiției", că tradiția înseamnă continuitate și chiar dacă intervin noi formule literare sau artistice, ele se manifestă pe fondul solid al datinilor autohtone: „Un scriitor mare este întotdeauna tradiționalist și întotdeauna modernist." Istoric literar, Călinescu apreciază că fiecare scriitor important are o manieră artistică proprie, inconfundabilă, iar „specificitatea națională" nu exclude „originalitatea individuală" și aceasta nu se dobândește în niciun caz prin supunerea la o „ținută canonică" a unui stil, ideologii sau curent artistic.

Referindu-se la opiniile exprimate de George Călinescu, criticul și eseistul postbelic **Mircea Martin** analizează manifestările tradiționaliste în efervescenta perioadă interbelică: „Literatura în sens modern, complex, al termenului este o achiziție recentă, ea se așază însă pe mult mai vechi sedimente. Rădăcinile ei se prelungesc în vechea cultură țărănească și se pierd în imemorial, adică în folclor. [...] Saltul calitativ pe care apariția literaturii îl reprezintă este de neconceput fără acumulări îndelungate, fără o tradiție culturală viabilă". (***„George Călinescu și «complexele» literaturii române"***)

Nicolae Manolescu susține că cele două curente nu se pot despărți net prin criterii riguroase, ele constituind doar repere literare, deoarece poeții au fost încadrați diferit de către tradiționaliști sau moderniști, disputându-și reciproc pe unii sau pe alții. „Tradiționalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiționalismul e un stil, o formulă inventată de poeții moderni ieșiți adesea din școala simbolismului", atitudinea criticului dezvăluind ideea că **tradiționalismul este numai o tendință autoconservatoare a modernismului, care se opune unei evoluții prea rapide a poeziei.**

AVANGARDISMUL

Avangardismul, ca mişcare culturală europeană, îşi are punctul de plecare în curentul nonconformist denumit **dadaism** şi iniţiat la Zürich în **1916** de românul **Tristan Tzara (1896-1963)**, cunoscut apoi ca poet de limbă franceză. Cuvântul „dada" a fost luat la întâmplare de Tzara dintr-un dicţionar „Larousse", iar „Cabaretul Voltaire" din Zürich a fost locul care a reunit intelectuali de diverse naţionalităţi, veniţi în Elveţia pentru a evita total participarea la Primul Război Mondial: **Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hugo Ball, Hans Arp** şi alţii. Ei iniţiază o mişcare culturală şi artistică de negare a artei tradiţionale, ca semn al unui teribilism care contesta, uneori, însăşi ideea de artă şi literatură.

Avangardismul românesc s-a sincronizat cu cel european, manifestându-se în câteva formule artistice identificabile prin iniţierea unor curente literare ca: **futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul.** Avangardismul se defineşte printr-un ***modernism de frondă***, fiind promovat de mai multe reviste apărute nume: ***„Contimporanul"*** (1922-1932), ***„Punct"*** (1924-1925), ***„Integral"*** (1925-1927), ***„Urmuz"*** (1928), ***„unu"*** (1928-1932), ***„Alge"*** (1930-1931) etc.

●**Dadaismul.** În „Manifestul Dada" din 1918, **Tristan Tzara** pledează pentru o umanitate purificată prin **libertate absolută,** fiecare om având dreptul să strige, să-şi făurească „arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a se înălţa ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre şi de spasme fertile". Dada înseamnă „Libertate [...] urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor şi a tuturor contradicţiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerenţe: VIAŢA". Pentru a crea o poezie dadaistă trebuie să decupezi din ziare nişte cuvinte la întâmplare, apoi le amesteci şi le extragi în ordine aleatorie, le copiezi şi aceasta este creaţia care te reprezintă ca artist. De altfel, Tristan Tzara direcţionează amănunţit tehnica poeziei dadaiste în ***„Manifestul despre iubirea slabă şi iubirea amară"***, publicat în 1920, subintitulat explicativ, ***„Pentru a face o poezie dadaistă"***:

„Luaţi un ziar,
Luaţi nişte foarfeci,
Alegeţi în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriţi
s-o daţi poeziei dumneavoastră,
Decupaţi articolul.

Decupaţi de asemenea, cu grijă, fiecare dintre cuvintele care alcătuiesc acel articol şi puneţi-le într-un sac.
Agitaţi uşor,
Scoateţi apoi fiecare tăietură una după alta.
Copiaţi-le conştiincios
În ordinea în care au părăsit sacul.
Poezia vă va semăna.
Iată-vă un scriitor deosebit de original şi înzestrat cu o încântătoare sensibilitate [...]"

Tzara dă, apoi, un exemplu de poezie construită prin alegerea unui articol, ale cărui cuvinte decupate şi extrase aleatoriu au „creat" următoarele versuri:

„preţ ei sunt ieri convenind după aceea tablouri
a aprecia visul opecă a ochilor
pompos că a recita evanghelia gen se întunecă
grup apoteoza a imagina zise el fatalitate putere a culorilor [...]"

Dadaiştii sfidează tradiţia, negând toate convenţiile şi normele literare, considerând că „E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă" şi ducând astfel la un conformism al contestării şi la o convenţie a negaţiei oricăror principii, promovând **antiliteratura**, **antimuzica**, **antipictura**. Mişcarea s-a autodizolvat în **1921**, Tristan Tzara despărţindu-se definitiv de dadaism în 1922: „Ne separăm, demisionăm. Primul care îşi dă demisia din mişcarea Dada sunt eu."

●**Constructivismul**, grupat în jurul revistei **„Contimporanul"**, publicaţie condusă de **Ion Vinea**, susţine corespondenţa perfectă dintre **tehnologia modernă** în plină dezvoltare şi artă. Tehnologia modernă inventase forme noi care imitau natura, iar arta trebuia să mimeze procedeele acesteia, plăsmuind valori estetice „pure". Se stimula astfel pictura abstractă, cubismul şi stilizarea dinamică a sculpturii, încurajându-se frenetic sincretismul artelor. S-au inovat termeni noi, cum ar fi „pictopoezia" sau „jazzbandul frazelor".

Ion Vinea (1895-1964), pe numele adevărat **Ioan Eugen Iovanachi**, este cel mai fervent susţinător al constructivismului, promovând libertatea absolută de creaţie, fără norme tradiţionale, fără principii literare, fără trăiri şi sentimente, convingeri exprimate în ***„Manifest activist către tinerime" (1924)***:

„Jos Arta
căci s-a prostituat!
Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;
Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve;
Literatura, un clistir răsuflat;
Dramaturgia, un borcan de fetuşi fardaţi;
Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;
Muzica, un mijloc de locomoţiune în cer;
Sculptura, ştiinţa pipăirilor dorsale;
Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;
Politica, îndeletnicirea cioclilor şi a samsarilor
... Luna, o fereastră de bordel la care bat întreţinuţii banalului şi poposesc flămânzii din furgoanele artei.
VREM
minunea cuvântului nou şi plin de sine; expresia plastică strictă şi rapidă a aparatelor Morse.
DECI
moartea romanului-epopee şi a romanului psihologic;
anecdota şi nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul repoiterilor iscusiţi.
[...]
România se construieşte azi.
În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială.
[...]
Să stârpim, prin forţa dezgustului propagat, stafiile care tremură de lumină. Să ne ucidem morţii!"

(Marin Mincu, „Avangarda literară românească", Ed.Pontica, 2006)

Deşi adept al avangardismului, Vinea se declară împotriva „anarhismului poetic" al dadaiştilor, un alt paradox fiind acela că nici opera lui nu ilustrează experimentul constructivist, pe care mai degrabă l-a teoretizat decât l-a practicat.

Unele dintre aceste tendinţe au depăşit etapa teribilismului şocant şi au impus valori de necontestat care au rămas pentru totdeauna în istoria culturii române. Între colaboratorii la revista „Contimporanul" se numără nu numai scriitori, ci şi pictori, sculptori, actori: **Tudor Arghezi, Ion Barbu, Felix Aderca, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Constantin Brâncuşi** etc. Remarcabilă este sculptura lui Brâncuşi, a cărui universalitate s-a definit prin formele stilizate cu un puternic şi ancestral spirit românesc.

● **Suprarealismul,** susţinut de revistele **„unu", „Urmuz", „Alge",** promovează **ideea visului, a delirului** ca singură stare de creaţie, în care omul se scufundă total, iar arta se produce în subconştient, de aceea este în formă pură, autentică, fără ipocrizia conştientului. La acest curent literar au aderat: **Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Geo Bogza, Gellu Naum, Aurel Baranga** etc. Produsul artistic suprarealist presupunea funcţiunea exclusivă a inconştientului, a visului şi a delirului, adică o creaţie artistică adevărată trebuia să iasă de sub controlul conştiinţei. Altfel spus, inconştientul este singurul care elaborează arta adevărată, conectarea omului la realitate deformează creaţia, de aceea el trebuie să se situeze într-o „suprarealitate", unde nu ajunge influenţa ipocriziei, a subiectivismului de moment, a conjuncturii concrete din viaţa reală. De aceea, tehnica de realizare a produsului artistic este **„dicteul automat"**, adică transcrierea rapidă a cuvintelor, propoziţiilor, enunţurilor emanate spontan de subconştient, condiţie esenţială a creatorului, a cărui raţiune nu mai exercită niciun control asupra gândirii. Această teorie se fundamentează pe tezele asupra importanţei inconştientului, ale medicului austriac Sigmund Freud, creatorul psihanalizei. Dicteul automat şi combinările întâmplătoare de cuvinte „dictate" de subconştient au creat imagini şi reprezentări asemănătoare cu cele produse în vis.

O remarcă specială se cuvine făcută pentru scriitorul **Urmuz**, pe numele adevărat ***Demetru Dem.Demetrescu-Buzău***, care a creat o proză absurdă, străbătută de un umor negru şi a creat fabula dadaistă ***„Cronicari"***, fără să fi avut vreo legătură directă şi manifestă cu dadaismul.

„ORA FÂNTÂNILOR"

de Ion Vinea

Perioada interbelică ◆ **poezie avangardistă** ◆ poezie lirică ◆ lirism obiectiv

Poezia „Ora fântânilor" de Ion Vinea (1895-1964), pe numele adevărat **Ioan Eugen Iovanachi**, a fost publicată în revista „Viaţa românească", în anul **1938** şi a dat titlul singurului volum de poezii publicat în timpul vieţii. Poezia concentrează tematic şi stilistic emoţia lirică, până la abstractizarea şi intelectualizarea expresiei. ***Adept al constructivismului***, curent de avangardă care promova apropierea artei de formele tehnologice, industriale ale invenţiei moderne, negând decoraţiile de limbaj sau sentimentalismele, Vinea păstrează în poezie concizia şi rigoarea. Se ajunge astfel la o artă care cenzurează emoţia lirică, sensibilitatea, construind o varietate de experimente lirice şi inovaţii prozodice. Poezia lui Ion Vinea exclude sensibilitatea emotivă şi se

manifestă într-un impresionism intelectualizat, a cărei formă schematizată ajunge cumva la geometrizarea limbajului artistic.

Titlul poeziei, „Ora fântânilor", simbolizează dualitatea existențială, viață și moarte, semnificând timpul limitat al existenței umane în „fântâna" cunoașterii.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia este structurată în **trei strofe**, prima și ultima fiind catrene, iar strofa a doua având cinci versuri (cvinarie).

Strofa întâi ilustrează „ora" favorabilă pentru puritate și frumusețe, în care contemplația divină creează spiritului uman o liniște binefăcătoare, „linişti stelare", sugestie a tihnei cosmice:

„Oră de linişti stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru şi-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune."

Esența existenței umane se transferă într-un spațiu abstract, între cer și mare, idee susținută de versul„clar semn de lumi fără nume", iar contururile obiectelor sunt difuze, apusul soarelui colorând Thalassa (numele antic grecesc al mării - *n.n.*) „în ambru şi-n jar".

Strofa a doua compune același spațiu abstract și neprecizat al Universului, unde se aud „Vocile sfânt de curate", care eliberează omul de spaime, frunțile și ochii devin de o puritate sacră, „frunțile pure și ochii,/ cugetul gol și curat e":

„Vocile sfânt de curate,
frunțile pure şi ochii,
cugetul gol şi curat e,
clopote când legănate
trec în nunteştile rochii."

Glasurile naturii, simbolizate de „clopotele" sunând legănat și înveșmântate în „nunteștile rochii", sugerează imaterialitatea lumii, faptul că ființele și obiectele și-au pierdut consistența materială, devenind o muzică diafană care sacralizează glasul, gândurile, privirea și cugetul liric.

În ultima strofă, astrul selenar, luna, se ivește pe cer din străfunduri cosmice misterioase, este „Ora fântânilor lunii", care-i dă poetului o sacralizare interioară de înger, ca o rugăciune purificatoare de suflete „netălmăcite şi sumbre":

„Ora fântânilor lunii,
- înger - şopteşte prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite şi sumbre."

Strofa compune un ritual divin, ilustrat printr-un ***limbaj religios***, „înger - șoptește prin umbre/ vorbele rugăciunii", pentru o curățire totală a cugetului artistului.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susținută de puținele ***verbele*** aflate la ***timpul prezent***, care profilează ***permanentizarea*** atitudinii de înălțare cosmică și de abstractizare a lumii concrete, condiție ce tinde ***să se eternizeze***: „apune", „e", „trec", „șoptește" . ***Registrul stilistic, tipic avangardismului,*** este ***sincopat, tehnicizat și schematizat***, unitățile lingvistice sunt eliptice de predicate, exprimarea fiind concisă și restrânsă la maxim, ca de pildă în prima strofă. Puritatea contemplației divine este revelată prin numeroși termeni religioși - „sfânt", „clopote", „vorbele rugăciunii", „nunteștile rochii", „înger"-, care purifică, sacralizează „ora fântânilor" și cugetul eului liric

Sugestia textului liric este ilustrată prin ***figurile semantice*** reprezentate de bogăția ***epitetelor***, sugerând abstractizarea cosmică a lumii, „linişti stelare", ori starea de sacralizare poetică: „vocile sfânt de curate", „frunțile pure", „cugetul gol și curat", „vorbele [...] netălmăcite și sumbre", sugerând spiritul liric primenit prin ritualul cosmic al apariției lunii. Remarcabilă ***este ambiguitatea stilistică***, bazată pe echivocul lexical rezultat din interpretarea semantică diferită a ***superlativului*** „sfânt de curate" cu ***predicatul nominal*** așezat ca rimă „curat e", din strofa a doua.

S-ar putea concluziona că, prin lirica sa, Ion Vinea contestă atitudinile conservatoare în artă, clișeele și stereotipiile, sentimentalismul caduc și promovează expresia concisă și rapidă „a limbajului Morse", adecvată constructivismului avangardist.

Poezia se poate defini ca act de eliberare totală a artistului, realizată printr-o exprimare concisă, care „nu este menită să ascundă [...], ci să imite tehnologia comunicării moderne, limbajele artificiale." **(Nicolae Manolescu)**

IDENTITATE CULTURALĂ ÎN CONTEXT EUROPEAN

dezbatere - eseu

Dezbatere *– presupune indicarea, de către profesor, a coordonatelor discuţiei şi a unei bibliografii minimale. Dezbaterea se realizează în clasă, cu participarea a câte două echipe (echipa afirmatoare şi echipa negatoare). [...] Sugerăm ca dezbaterea să fie urmată de un exerciţiu de reflecţie al fiecărui elev, concretizat în* ***realizarea unui eseu pe tema dezbaterii*** *realizate în clasă. Această modalitate de a încheia o dezbatere are în vedere ca elevii să-şi clarifice ideile puse în discuţie şi să-şi poată formula un punct de vedere propriu pornind de la informaţiile culese, de la argumentele şi contraargumentele valorificate în cadrul dezbaterii.*

(Din Programa şcolară pentru clasa a XII-a, elaborată de M.E.C.)

În **secolele XVI-XVIII**, **cronicarii moldoveni,** Grigore Ureche, Miron Costin şi Ion Neculce au curajul şi inteligenţa de a pleda în letopiseţe pentru romanitatea poporului şi originea latină a limbii române, aducând argumente lingvistice, istorice şi etnografice. Identitatea poporului român începe să se definească odată cu statornicirea limbii române şi a dezvoltării literaturii moderne. Despre o adevărată conştiinţă naţională şi literară se poate vorbi abia din **1840**, anul apariţiei revistei **„Dacia literară"**, un rol determinant având publicarea primului manifest literar programatic, „Introducţie", prin care Mihail Kogălniceanu sprijină şi încurajează crearea unei literaturi originale inspirate din folclorul, istoria şi frumuseţile patriei. De altfel, în această **perioadă a paşoptismului** entuziast, **Vasile Alecsandri** publică prima culegere de creaţii populare („Poezii poporale. Cântice bătrâneşti culese şi îndreptate de V.Alecsandri", 1852), cu un motto devenit celebru: ***„Românul e născut poet"***. Atracţia pe care a exercitat-o literatura populară asupra paşoptiştilor şi romanticilor amplifică interesul pentru elementul getodacic al etnogenezei, prelungit în perioada interbelică, fapt ce a creat o ideologie aparte în cadrul curentului tradiţionalism, numită sugestiv „dacism" şi definită, în principal, de către **Vasile Pârvan**, în lucrarea „Getica" (1926).

De altfel, sincronizarea literaturii române cu cea europeană evoluează în decurs de un secol, aproximativ între anii 1840-1945, această „occidentalizare" stârnind controverse şi polemici despre găsirea şi identificarea specificului naţional.

Literatura **secolului al XIX-lea** promovează un real patriotism prin **Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale**, dar aceeaşi scriitori demască falsul patriotism, ironizează demagogia, discursul bombastic şi parvenitismul. Relaţia românilor cu Europa a produs importante schimbări în provinciile româneşti atât în ceea ce priveşte moda vestimentară, dansul, cât şi literatura, arta, civilizaţia. Tinerii studiază în Occident, iau contact acolo cu literatura universală, se cizelează prin muzee, capătă, cu alte cuvinte, o cultură pe care nu ar fi dobândit-o pe plaiurile româneşti. Eminescu dispreţuieşte însă tinerii întorşi de la Paris, considerând că-şi petrec timpul în cafenele sau în baruri de noapte, că sunt superficiali şi că se ocupă cu nimicuri:

„Ai noştri tineri la Paris învaţă
La gât cravatei cum se leagă nodul,
Ş-apoi ne vin de fericesc norodul
Cu chipul lor isteţ de oaie creaţă.
[...]
Vorbesc pe nas, ca saltimbanci se strâmbă:
Stâlpi de bordel, de crâşme, cafenele
Şi viaţa lor nu şi-o muncesc - şi-o plimbă. "

(„Ai noştri tineri...")

Mihai Ralea analizează, 50 de ani mai târziu (1924), fenomenul migraţiei tinerilor români către Franţa în aceeaşi notă ironică, afirmând că prin 1920 „singur Parisul număra peste 3000 de studenţi români" şi mulţi dintre ei au adus în „geanta de călătorie mostre după modelele occidentale".

Junimiştii şi Titu Maiorescu, „şcoliţi" şi ei în marile oraşe europene, au o deschidere incontestabilă către Occident, deşi în studiul ***„În contra direcţiei de astăzi în cultura română"***(1868) criticul a surprins una dintre problemele esenţiale ale destinului neamului românesc: „teoria formelor fără fond". El pledează pentru dezvoltarea de la fond spre forme şi nu invers, înţelegând că nu trebuie împrumutate forme ce nu se potrivesc fondului nostru naţional. De aici decurge concluzia maioresciană că în cultura română domină confuzia valorilor. A fost, poate, perioada cea mai echilibrată în ceea ce priveşte evaluarea spiritului românesc, pe care literatura marilor clasici îl impulsionează printr-o observare critică a defectelor şi mai puţin „se emoţionează" în faţa însuşirilor formidabile ale românilor. Spiritul critic junimist încurajează astfel conştiinţa naţională şi năzuieşte spre identificarea idealului în spiritualitatea românească.

Secolul al XX-lea se defineşte prin două coordonate temporale distincte: literatura interbelică (1918-1947) şi literatura postbelică (după 1947).

În **perioada dintre cele două Războaie Mondiale** se impune cu certitudine **modernismul** inițiat de **Eugen Lovinescu**, sincronizarea literaturii române cu cea europeană realizându-se prin diversificarea prozei și a poeziei, prin dezvoltarea dramaturgiei. Cu toate acestea, sentimentul marginalizării culturale a românilor este vizibil în raport cu civilizațiile occidentale. Contradicția dintre cele două atitudini ale românilor caracterizează specificul națiunii: *complexul inferiorității*, care duce la ratarea de a crea valori reale și *complexul superiorității* care duce la exagerări și extremism, cum ar fi demagogia și naționalismul. În acest interval, se manifestă și „modernismul de avangardă și experimental" (E.Lovinescu) prin ***dadaism***, ***constructivism*** și ***suprarealism***. Polemicile ideatice se poartă între ***moderniști*** și ***tradiționaliști***, pe de o parte, dar și în interiorul curentelor sunt controverse aprige, unele pornind chiar de la sensul cuvântului „modern", sau disputele privind „dacismul" născut înăuntrul tradiționalismului. Deși considerate de un modernism extremist, curentele avangardiste sunt adesea în conflict, constructiviștii negând, de exemplu, poezia dadaistă.

Eugen Lovinescu așază la fundamentul modernismului argumentul privind ***legea imitației***, elaborată de sociologul francez Gabriel Tard și conform căreia civilizațiile mai puțin dezvoltate sunt influențate de cele avansate, imprimând un model pe care societățile înapoiate îl copiază, realizându-se astfel sincronizarea prin interdependență. „Spiritul veacului", preluat de către Lovinescu de la istoricul roman Tacit, definește „totalitatea de condiții materiale și morale configuratoare ale vieții popoarelor europene într-o epocă dată" și impune dezvoltarea sincronică a societăților moderne care evoluează convergent, fără să recompună vechile ideologii. Astfel, criticul argumentează că literatura română n-a refăcut fazele dezvoltării literaturii universale, ci, născută în vremea romantismului, s-a sincronizat astfel cu literatura europeană: „fără să fi avut un clasicism, am avut un romantism, pentru că această mișcare europeană a coincidat (a coincis) cu însuși momentul formației noastre literare".

În dezacord cu Eugen Lovinescu, celălalt critic important al perioadei interbelice, **George Călinescu**, susține ideea că în modernizarea literaturii române un rol determinant l-au avut „miturile, tradițiile orale, cărțile bisericești". Argumentul călinescian se referă la faptul că în primele cronici „expresia rafinată" atestă efectul evident al unei „înaintări culturale neîntrerupte". Așadar, ceea ce este nou în creațiile interbelice se referă numai la „literatura de tip occidental (poezia profană, proza analitică, drama)", care s-a suprapus peste „un suflet experimentat", fapt care a condus la a crea „o literatură superioară, de mulți invidiabilă".

Referindu-se retrospectiv la valorile trecutului, **Sorin Alexandrescu** (***„Identitate în ruptură"***, 2000) afirmă că numai selecția acestora pot să compună „portretul nostru de astăzi, și ne reprezintă". El respinge conceptul culturii provinciale și pledează pentru ideea că „există cultură de mare calitate sau există lipsa culturii". În trecutul românesc nu se poate vorbi despre o cultură provincială, ci despre o cultură de margine sau o cultură a marginii: „Toți românii au trăit în marginea altor imperii: rusesc, habsburgic sau turcesc. În toate provinciile românești s-au creat culturi marginale. Dar o cultură marginală nu este o cultură inferioară. Aș vrea să accentuez foarte mult acest lucru: *o cultură marginală nu este o cultură inferioară*; e o cultură *altfel* decât cultura care se face la centru. [...] Dar când nu mai există aceste centre culturale, tocmai marginile sunt cele mai creatoare - acolo unde se interferează culturile. Poate [...] că ar fi mai bine să vorbim de cultură de interferență, decât de cultură marginală".

În lucrarea ***„Bucarest"*** (1945), academicianul francez **Paul Morand (1888-1976)** este fascinat de meleagurile românești, de rezistența milenară a poporului român, de umorul său cu care domină „feluritele nenorociri omenești": „România nu e o țară toxică; rănile ei sunt arătate la soare; ploaia din cer, lumina plină, praful marilor drumuri sunt pansamentele ei cele mai bune; vindecarea ei e încredințată harului lui Dumnezeu și îngăduinței diavolului. Românul a văzut atâtea încât nu se mai teme de mare lucru. Câteodată se minunează, însă nu e uluit niciodată. [...] E treaba grecilor, a nemților, a belgienilor, a francezilor, a englezilor să-i construiască drumuri, canale, fabrici, [...] ***dar el nu e sclavul confortului [...] și cunoaște arta de a trăi într-un efemer belșug ascunzând o permanentă sărăcie."*** *(s.n.)*

O viziune cu totul șocantă, exprimată în 1936 de către **Emil Cioran** în lucrarea ***„Adamismul românesc"*** dezvăluie o altă fațetă a istoriei și culturii nației române. Este adevărat că la cei 24 de ani, Cioran privește România cu „pasiune și orgoliu", dar totodată definește perceptiv particularitățile surprinzătoare ale românului: „Doamne! ce vom fi făcut o mie de ani?! Toată viața noastră de un secol încoace nu este decât procesul prin care am ajuns să ne dăm seama că n-am făcut nimic... [...] Din punct de vedere istoric, am pierdut o mie de ani, iar din punct de vedere biologic n-am câștigat nimic. [...] Trecutul României nu mă flatează deloc și nici nu sunt prea mândru de strămoșii mei lipsiți de orgoliu, că au putut dormi atâta timp, în așteptarea libertății. [...] Cultura românească este o cultură adamitică, fiindcă tot ce se naște în ea n-are precedent.[...] Oricât am vrea să ne mângâiem de condiția existenței noastre prin împrejurările vitrege ale vremurilor - năvălirea barbarilor, ocupația turcească, maghiară, dominația

fanariotă... nu vom reuşi totuşi. ***Istoria este o explicaţie, dar nu o scuză. Iubesc istoria României cu o ură grea."*** *(s.n.)*

În concluzie, scriitorii au ilustrat în operele literare impresii despre naţiunea română în relaţie directă cu Occidentul. Astfel, pentru Eminescu, tinerii întorşi de la studii din Apus sunt dispreţuiţi pentru superficialitatea lor („Ai noştri tineri"). **George Călinescu** impune criteriul specificului naţional pentru ierarhizarea valorică a creaţiilor, factorul etnic fiind determinant pentru structura interioară a culturii, întinzând o punte între naţiunea română şi Occident: „Ţările Române n-au fost niciodată în afara Europei şi începuturile lor dezvăluie o puternică ţinută feudală", iar lipsa unei literaturi naţionale nu înseamnă neapărat „absenţa culturii", rădăcinile ei fiind adânc înfipte în „cultura ţărănească şi se pierd în imemorial, adică în folclor".

La polul opus tradiţionalismului se află Emil Cioran (1911-1995), adept al „noii generaţii" de la şcoala lui Nae Ionescu, din care mai făceau parte personalităţi importante ale culturii române: Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian şi Petre Comarnescu. Lucrarea fundamentală a lui Cioran, „Schimbarea la faţă a României" (1936), face o analiză extinsă a istoriei şi culturii române printr-o atitudine agresivă antitradiţionalistă, considerând că românii s-au autocondamnat la o existenţă mediocră din pricina unui „deficit de substanţă". Soluţia ca românii să se salveze din mâlul stagnării este numai „o schimbare la faţă", o ieşire subită şi violentă de afirmare a propriilor valori: „Culturile mici n-au o valoare decât în măsura în care încearcă să-şi înfrângă legea lor, să se descătuşeze dintr-o condamnare care le fixează în cămaşa de forţă a anonimatului. Legile vieţii sunt unele la culturile mari şi altele la cele mici".

Perioada postbelică. După al Doilea Război Mondial se produce o ruptură definitivă între România Socialistă şi Occident, nu numai în plan politic, ci şi în literatură. Occidentul este „putred", „corupt", o prăpastie a moralităţii şi a valorilor reale, iar „lumina" venea numai „de la Răsărit", preamărindu-se producţiile superficiale şi demagogice ale ideologiei comuniste.

Revoluţia din decembrie 1989 reechilibrează, întrucâtva, ierarhizarea valorilor prin recâştigarea libertăţii de exprimare şi creaţie, făcându-se eforturi pentru redefinirea politică şi culturală a românilor.

În epoca postbelică, **Lucian Blaga** (1895 – 1961) revalorifică satul românesc, definit ca loc sacru, „tărâm de legendă" supranumit „spaţiu mioritic", acesta fiind o succesiune de deal şi vale, care se regăseşte formativ în spiritualitatea neamului românesc: *„melancolia nici prea grea,*

nici prea uşoară, a unui suflet care suie şi coboară, [...] iarăşi şi iarăşi, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorţii şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, sau duioşia unui suflet, [...] ce-şi are suişul şi coborâşul, înălţările şi cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton şi fără sfârşit".

Constantin Noica (1909-1987) reiterează concepţia moderniştilor, susţinând că a fi universal înseamnă să fii un suflet naţional, puternic ancorat în cultura populară, să crezi în forţa miraculoasă a cuvintelor şi sintagmelor limbii materne: „Numai în cuvintele limbii tale se întâmplă să-ţi aminteşti de lucruri pe care nu le-ai învăţat niciodată."

Academicianul Eugen Simion (n. 1933) face o analiză pertinentă şi argumentată a identităţii culturii române, parcurgând etapele definitorii ale literaturii noastre în evoluţia sa. Mai întâi, literatura română este, în „spiritul rasei", o literatură romanică, în cadrul căreia ortodoxia înseamnă „tradiţie spirituală bizantină şi o metafizică de tip răsăritean". Latinitatea este structurală şi dominantă, dar nu trebuie ignorat nici filonul bizantin prezent nu numai în literatura medievală, ci şi în faza ei modernă. În altă ordine de idei, literatura română este, înainte de orice, „o literatură de poeţi", întrucât, consideră Eugen Simion, tot ceea ce s-a manifestat mai durabil este poezia, enumerând pe cei mai valoroşi dintre poeţi: Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Nichita Stănescu. O apreciere specială face pentru Arghezi, pe care-l consideră „cel mai mare poet european al secolului trecut", dar care este intraductibil din cauza „complexităţii limbii sale".

Odată cu instaurarea „democraţiei populare" (1947), în sfera spiritualului se instalează dictatura proletariatului care desfiinţează revistele, editurile, orice fel de publicaţii necomuniste şi nu se mai tipăreşte decât literatură „realist-socialistă". Scriitori importanţi ca Blaga, Voiculescu, Goga, Rebreanu au fost acuzaţi de naţionalism şi fascism, iar „transfugii" Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu stigmatizaţi ca trădători de ţară. Scriitorii consacraţi şi preţuiţi în perioada interbelică, adică Arghezi, Bacovia, Barbu, Pillat, H.P.Bengescu, Mateiu Caragiale, Vinea, au devenit „decadenţi", „cosmopoliţi", iar operele lor condamnate şi interzise. Alţi literaţi de valoare, cum au fost Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, George Călinescu sau Geo Bogza au încercat să domolească agresivitatea ideologică prin opere adaptate din punct de vedere tematic şi artistic, dar nici acestora nu li se permitea republicarea creaţiilor scrise anterior. S-a proliferat astfel o malformaţie literară prin teme lozincarde, prin versificaţia rudimentară, prin epica schingiuită artistic, prin critica tutelată de partid, adică o literatură controlată dogmatic.

Opinii şi atitudini ale personalităţilor culturale din România au făcut subiectul multor studii şi lucrări culturale, analiza fenomenului românesc nu a lăsat indiferent pe niciun exeget şi filozof român în toate perioadele istorice, dintre care se pot enumera: **Nicolae Iorga** - ***„Criza morală mondială"*** (1922); **Eugen Ionescu** - ***„Nu"*** (1934) **Mircea Eliade** - ***„Cele două Românii"*** (1936); **Mircea Vulcănescu** - ***„Dimensiunea românească a existenţei"*** (1944); **Adrian Marino** - ***„Modern, modernism, modernitate"*** (1969); **Edgar Papu** - ***„Din clasicii noştri"*** (1977); **Mircea Martin** - ***„G. Călinescu şi «complexele» literaturii române"*** (1981); **Ioana Pârvulescu** - ***„Întoarcere în Bucureştiul interbelic"*** (1999); **Sorin Alexandrescu** - ***„Identitate în ruptură"*** (2000) etc.

Capitolul 5 PERIOADA POSTBELICĂ

(perioada de după 1947 până astăzi)

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

ORIENTĂRI TEMATICE ◆ TIPURI DE ROMAN

- studiu de caz -

Studiu de caz *presupune o etapă pregătitoare, în care elevii primesc bibliografie, sugestii pentru dezvoltarea temei sau sarcini de lucru concrete pentru explorarea temei; după o documentare prealabilă, elevii vor realiza o prezentare generală a temei, cu inserarea unor fragmente din texte ilustrative. Studiul de caz se poate realiza prin investigaţie sau prin proiecte elaborate de grupe de 4-6 elevi (1-2 grupe pentru fiecare studiu de caz).*

(Din programa şcolară pentru clasa a XII-a, elaborată de MEC)

Perioada postbelică este extrem de agitată în plan politic, plină de turbulenţe comportamentale şi de atitudine, determinate de înfiinţarea, apoi de dizolvarea Partidului Comunist, cu puternice influenţe pentru literatura română atât în ceea ce priveşte elementul politic şi artistic, dar mai ales în privinţa tematicii şi a ariei de inspiraţie. În cei peste 60 de ani de la terminarea celui de al Doilea Război Mondial s-au produs numeroase schimbări în cultura română, în ierarhizarea valorilor şi a aprecierilor

pentru anumite producţii literare, desprinzându-se câteva perioade specifice.

● **Perioada realismului socialist**, supranumită **„obsedantul deceniu"**, se plasează între anii **1947-1960** şi se defineşte printr-o ideologie partinică autoritară, care modifică fundamental universul prozei româneşti. Scriitorii sunt obligaţi să reflecte în operele lor tezele marxist-leniniste, formarea omului nou, luând ca model dictatura stalinistă. Literatura acestei epoci este în evident regres faţă de cea interbelică, fiind aservită concepţiei comuniste din Răsărit. Cenzura de partid transformă lupta de clasă în conflict literar, se promovează numai clasa muncitoare supusă unui fals progres şi se incriminează burghezia şi chiaburii prin confiscarea bunurilor, deschizându-se larg porţile închisorilor politice. Personajul pozitiv şi omagiat este exclusiv muncitorul, singurul deţinător al adevărului şi al valorilor vitale. Mulţi scriitori afirmaţi în perioada interbelică şi consacraţi definitiv în istoria literaturii sunt nevoiţi să recurgă la compromisuri ruşinoase pentru a subzista, riscând să fie interzişi ori arestaţi pentru atitudine împotriva poporului.

De pildă, romanul lui **Mihail Sadoveanu *„Mitrea Cocor"***, apărut în 1949 şi inclus în programa şcolară de atunci, este reprezentativ pentru realismul socialist prin tema conflictului dintre ţăranii săraci şi boierul Cristea Trei-Nasuri, în satul Malu Surpat. Orfanul umilit Mitrea este alfabetizat de către fierarul comunist Florea Costea, care-l învaţă să recite „Internaţionala". Cele două personaje pozitive, ţăranul şi muncitorul, sunt reprezentanţii clasei oprimate de către moşierii haini şi lacomi, împotriva cărora se îndreaptă revolta şi ura celor doi. După ce Mitrea Cocor ajunge în Uniunea Sovietică şi intră în contact direct cu binefacerile comunismului, aplică în România reforma agrară după modelul răsăritean, împărţind pământurile care aparţineau moşierilor, ţăranilor din Malu Surpat.

Un roman de mare succes, nejustificat prin valoarea estetică, a fost ***„Desculţ"*** de **Zaharia Stancu**, apărut în 1948, în care copilul Darie povesteşte la persoana I întâmplări incredibile petrecute în lumea rurală din Câmpia Dunării, în primele decenii ale secolului al XX-lea. Satele şi oamenii au nume sinistre, stau în cocioabe, n-au ce mânca şi umblă desculţi, adică trăiesc într-o sărăcie cumplită. Cauza stării de paupertate o constituie exploatarea nemiloasă şi lăcomia fără margini a boierilor şi moşierilor, una dintre scenele descrise în roman fiind memorabilă prin originalitate şi fantezie terifiantă: chemaţi să culeagă via unui boier, ţăranii - adulţi şi copii - aveau botniţe pentru a nu putea mânca nicio boabă din strugurii recoltaţi.

În altă ordine de idei, scriitorul care a introdus în literatura română concepte estetice novatoare în perioada interbelică, romancierul **Camil Petrescu**, reuşeşte să se strecoare în vremurile tulburi ale „obsedantului deceniu" prin scrierea romanului istoric în trei volume despre personalitatea lui Nicolae Bălcescu, dar „plăteşte" şi el preţul apariţiei operei, prin aceea că protagonistul este construit ca un precursor al comunismului, ***„Un om între oameni"*** (1953-1957).

Moartea lui Stalin în 1953 relaxează, întrucâtva, monitorizarea acerbă asupra literaturii, dar ea continuă să fie aservită ideologiei comuniste. Cu toate acestea, apar în această perioadă şi câteva romane importante cu o epică şi tipologie a personajelor înscrise în valoare artistică incontestabilă: ***„Bietul Ioanide"*** (1953) de **George Călinescu**, ***volumul I din „Moromeţii"*** lui **Marin Preda** (1955) şi ***romanul-ciclu „Cronica de familie"*** (1957) de **Petru Dumitriu**.

● **Perioada anilor '60** face posibilă o schimbare evidentă în calitatea literaturii atât din punct de vedere al conţinutului, cât şi al expresivităţii artistice şi se subscrie ***neomodernismului***. O breşă eficace în monolitul dogmatic proletcultist o face proza scurtă: nuvela şi povestirea. Un suflu proaspăt aduc tinerii scriitori care izbutesc să înşele vigilenţa cenzurii comuniste printr-o epică mai restrânsă ca întindere, dar profundă din punct de vedere ideatic şi stilistic: **Fănuş Neagu** (***„Ningea în Bărăgan"***), **Nicolae Velea** (***„Poarta"***), **D.R.Popescu** (***„Duios Anastasia trecea"***), **Ştefan Bănulescu** (***„Iarna bărbaţilor"***), **Augustin Buzura** (***„Capul Bunei Speranţe", „De ce zboară vulturul?"***). Proza umoristică este reprezentată prin foiletoane, schiţe umoristice şi portrete caricaturale de către **Teodor Mazilu**, cu volumele: ***„Insectar de buzunar", „Galeria palavragiilor", „Proză satirică".*** Un scriitor prolific şi plurivalent este **Eugen Barbu** (1924-1993), care a scris enorm şi în toate genurile literare. Romanul ***„Groapa"*** (1957) portretizează muncitori în uzină, tipografi, tramvaişti care se revoltă şi organizează greve, devoalează imaginea mahalalei Cuţarida de la marginea Bucureşiului, unde locuiesc gunoieri „desculţi şi flămânzi, beţi şi răi", ţigani ce caută prin gunoaiele răsturnate în groapă, hoţi zdrenţăroşi, dezertori din armată, cu toţii adunându-se seara la cârciuma lui Stere, îmbogăţit din ţuica şi vinul „botezate" cu multă apă. În romanul istoric cu formulă literară alegorică, ***„Principele",*** Eugen Barbu sintetizează ficţional perioada domniilor fanariote, protagonistul fiind reprezentativ pentru toţi tiranii fanarioţi, iar epidemia de ciumă izbucnită odată cu înscăunarea amplifică tragismul lugubru al epocii.

Notabile sunt romanele cu temă politică ale scriitorilor care s-au lansat în această perioadă: ***„Nişte ţărani"***(1974) şi ***„Clipa"*** de **Dinu Săraru**, ***„Feţele tăcerii"*** (1974) şi ***„Orgolii"*** (1977) de **Augustin Buzura** şi ***„Cel mai iubit dintre pământeni"*** de **Marin Preda** (1980).

● **Perioada anilor '80** este reprezentantă, în principal, de tinerii scriitori postmodernişti, care cultivă „fragmentarismul, ironia şi parodicul" (**Cornel Moraru**), „evantaiul de procedee" (**Nicolae Manolescu**) şi „ficţiunea (auto)biografică" (**Gheorghe Crăciun**), plăsmuind o proză ludică extrem de convingătoare pentru „ştiinţa scrisului" (**Cornel Moraru**).

Scriitorii generaţiei '80 aparţin ***postmodernismului*** şi sunt conştienţi că în literatură se spusese aproape tot şi că ei nu mai au cum să surprindă cititorii cu noutăţi, de aceea se întorc cu ironie la creaţiile anterioare din care preiau fragmente de text devenite celebre, pe care le introduc în textul lor. Acest gen de proză se defineşte prin conceptele: ***metatextualitate, intertextualitate, textualism.***

Se poate afirma că au intrat definitiv în istoria literaturii scriitori şi opere de excepţie, între care se pot enumera: **Mircea Nedelciu** (proză scurtă: ***„Aventuri într-o curte interioară", „Amendament la instinctul proprietăţii"***; romanul ***„Tratament fabulatoriu"***, precum şi ***„Femeia în roşu"***, având coautori pe **Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş**), **Gheorghe Crăciun** (romanele ***„Compunere cu paralele inegale", „Frumoasa fără corp"***), **Ioan Groşan** (povestiri: ***„Caravana cinematografică"***, romanul ***„Frigul verii"***), **Mircea Cărtărescu** (***„Travesti"***, romanul ***„Orbitor"***, în trei volume: „Aripa stângă", „Trupul", „Aripa dreaptă"), **Simona Popescu** (***„Exuvii"***), **George Cuşnarencu** (proză scurtă: ***„Tratat de apărare permanentă"***, romanul SF ***„Tangoul memoriei"***) şi alţii.

Dezvoltarea prozei contemporane continuă şi după Revoluţia din 1989, mai ales prin memorialistica din închisoare (**Nicolae Steinhardt**, ***„Jurnalul fericirii"***; **I.Ioanid,** ***„Închisoarea noastră cea de toate zilele"***), ori prin literatura exilului (**Mircea Eliade, Paul Goma, Vintilă Horia**).

Concluzionând, evoluţia prozei româneşti după cel de al Doilea Război Mondial se poate caracteriza prin ***varietatea tematică şi artistică a nuvelei şi romanului***. **Criticul Eugen Simion** ordonează după criteriul compoziţiei romanul românesc postbelic, identificând o diversitate de formule narative, în studiul ***„Scriitori români de azi"***:

*Proza poetică: Geo Bogza, Zaharia Stancu;

*Realismul psihologic: Marin Preda

*Proza de analiză: Nicolae Breban, Augustin Buzura;

* Eseul românesc: Alexandru Ivasiuc, Paul Georgescu;

*Romanul pitoresc şi baroc: Eugen Barbu;

*Romanul mitic şi realismul artistic: Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, D.R.Popescu;

*Proza fantastică: Emil Botta, Romulus Vulpescu;

*Metaromanul: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu;

*Textualismul: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ioan Groşan etc.

În perioada postbelică, destinul romanului românesc a fost influenţat de puternicele schimbări ideologice, mai întâi prin faptul că prozatorii „au învăţat că prezentul trebuia evitat" întrucât acesta aparţinea doctrinei comuniste, iar literatura fusese confiscată „integral de aparatul de propagandă". George Călinescu „a deschis pârtie pentru romanul citadin" prin „Bietul Ioanide" şi Marin Preda cu un roman dedicat „lumii satului şi ignoratei complexităţi sufleteşti a ţăranului". (**Eugen Negrici**, ***„Literatura română sub comunism"***)

„MOROMEŢII"

de Marin Preda
(autor canonic)

roman postbelic ◆ **roman realist obiectiv**
- tema: Familia -

Definiţie: *Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

Tema predilectă a operei lui **Marin Preda (1922-1980)** este cea **rurală**, reprezentată de satul românesc din Câmpia Dunării, supus zguduitoarelor prefaceri ale istoriei, ilustrat prin familie, ţărănime şi drama ei istorică. Valoarea de excepţie a „Moromeţilor" constă în densitatea epică, în profunzimea psihologică şi în problematica inedită a satului românesc ante şi postbelic, surprins la răspântia dintre două orânduiri sociale.

Romanul „Moromeţii", de Marin Preda este alcătuit din **două volume**, apărute la distanţă de 12 ani unul de altul: **volumul I** în **1955,** iar **al doilea** în **1967**.

Ca orice **roman**, „Moromeţii" este o ***specie epică în proză***, cu ***acţiune complexă organizată pe mai multe planuri narative, cu puternice conflicte şi o complicată intrigă,*** la care participă ***numeroase personaje*** bine ***individualizate*** şi construite în spirit ***realist*** de Marin Preda. Principalul mod de expunere este ***naraţiunea***, iar ***personajele*** se conturează ***direct*** prin ***descriere*** şi ***tehnica detaliului***, iar ***indirect***, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, prin ***dialog, monolog interior, introspecţie auctorială.***

Perspectiva narativă este **realistă** şi defineşte punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) şi omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea naratorului reieşită din relaţia sa cu personajele profilează ***focalizarea zero şi viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului. **Modalitatea narativă** se remarcă, aşadar, prin absenţa mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese distanţarea acestuia faţă de evenimente şi personaje, deşi romanul are elemente autobiografice.

Perspectiva temporală este ***cronologică***, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea **spaţială** reflectă un ***spaţiu real***, acela al satului Siliştea-Gumeşti şi unul ***imaginar închis***, al trăirilor interioare din sufletul şi conştiinţa personajelor. ***Planurile de acţiune*** sunt ***paralele***, destinele familiilor ţărăneşti nu se intersectează şi nu se determină reciproc, aşa cum se întâmplă în romanul „Ion" al lui Rebreanu. Există aici ***un plan al familiei Moromete***, stă în centrul întregii naraţiuni şi ***un plan al celorlalte destine şi familii din sat***, care evoluează paralel. ***Personajele numeroase*** sunt ***puternic individualizate*** şi intră în ***conflicte puternice***, fie între ele, fie cu orânduirea socială.

(Construcţia subiectului - secvenţe antologice)

Acţiunea volumului I este plasată cu trei ani înainte de începerea celui de-al Doilea Război Mondial (1937) într-un sat din „câmpia Dunării", Siliştea-Gumeşti, într-o perioadă în care „timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare", iar viaţa ţăranilor „se scurgea aici fără conflicte mari". **Incipitul** precizează **locul**, „câmpia Dunării", unde urmează să se petreacă întâmplările şi **timpul**, care „avea cu oamenii nesfârşită răbdare" care se precipită în finalul volumului „timpul nu mai avea răbdare. Peste trei ani începea al Doilea Război Mondial". ***Axa timpului*** străbate tot volumul I, majoritatea evenimentelor având loc ***de sâmbătă seara până duminică noaptea***, când timpul pare dilatat.

Începutul ***acţiunii*** prezintă întoarcerea de la câmp a lui Ilie Moromete împreună cu cei trei fii mai mari, ***naratorul omniscient*** având şi el nesfârşită răbdare, stăruind asupra fiecărui amănunt, replică sau gest, construind o ***secvenţă epică monumentală*** - aceea **a cinei** – cu o simplitate desăvârşită a mişcării personajelor, ce se derulează după o ordine prestabilită, după un cod ancestral.

Familia Moromeților este numeroasă, alcătuită din copii proveniți și din alte căsătorii, este o „familie hibridă", generatoare de conflicte în interiorul ei, „prin ignorarea realităților sufletești individuale" (**Mihai Ungheanu**). Ilie Moromete, tatăl, cu zece ani mai mare decât soția lui, Catrina, venise în această a doua căsătorie cu trei băieți, Paraschiv, Nilă și Achim, cărora li se adăugaseră două fete, Tita și Ilinca, și încă un băiat, Niculae, mezinul de doisprezece ani.

Moromeții se află la cină, strânși „în tindă", așezați în jurul unei mese mici, joase și rotunde, „după fire și neam": cei trei frați vitregi stăteau spre partea dinafară a tindei, prevestind parcă fuga la București; în partea dinspre vatră, aproape de oalele cu mâncare stătea întotdeauna Catrina, având lângă ea pe Niculae, pe Ilinca și pe Tita, „copii făcuți cu Moromete". Autoritatea capului familiei este sugerată de la început, deoarece „Moromete stătea parcă deasupra tuturor", veghindu-și familia și stăpânind „cu privirea pe fiecare".

Încă din acest prim **episod**, atmosfera este tensionată, fiecare dintre membrii familiei având nemulțumiri care mocnesc să izbucnească în **conflictele** ce aveau să zguduie puternic echilibrul căminului, ducând la destrămarea lui. **Principalele animozități** se manifestă între Catrina Moromete și cei trei fii vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, apoi între Ilie Moromete și fiul său, Niculae, care ar fi vrut să se ducă la școală, să învețe, dar tatăl îl trimitea cu oile la păscut, pentru că „altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem". Catrina Moromete mai fusese măritată înainte și primise un pogon de pământ ca „văduvă de război", deși bărbatul îi murise de „apă la plămâni". Din această scurtă căsătorie mai avea o fată, pe care o creșteau foștii socri, iar ea îi crescuse de mici, cu greu, pe cei trei băieți ai lui Moromete. Resentimentele lor sunt alimentate de sora mai mare a lui Moromete, Maria –zisă Guica–, nemulțumită pentru că ar fi vrut să îngrijească ea de gospodăria Moromeților și de copii, ca să poată avea pretenții asupra casei părintești și a locului din spatele casei. Pe Catrina o mai dușmănea și Tudor Bălosu, tot pentru lotul de casă și o rudă mai îndepărtată a lui Moromete, poreclit Parizianul. Băieții cei mari sunt din ce în ce mai înverșunați împotriva mamei și a surorilor vitrege, Tita și Ilinca, întrucât ele își făceau „toale" noi, erau „vesele și vioaie" și li se strângea zestre pentru măritiș într-o ladă ce stătea încuiată și la care nimeni n-avea voie să umble.

Alt **conflict** se naște între Ilie Moromete și Catrina, care își revendica, din ce în ce mai insistent, pogonul ei de pământ, pe care Moromete îl vânduse în timpul foametei de după Primul Război Mondial, promițându-i că îi face acte pe casă, dar nu se ținuse de cuvânt și chiar glumea batjocoritor când ea aducea vorba despre asta.

Băieții se află în **conflict** și cu tatăl lor, fiindcă acesta „nu face nimic, stă toată ziua", iar pe ei îi trezește cu noaptea în cap ca să plece la muncă și nu-i slăbește toată ziua cu ordine și porunci. Îl acuză pe Moromete că nu e în stare de nimic, pe când „alții, ca alde Bălosu", știu să câștige bani din vânzarea produselor și-l conving să plece împreună la munte cu cerealele, dar nu iese nimic din această călătorie, spre satisfacția cinică a lui Moromete.

Datoriile la bancă, plata „foncierii" și traiul zilnic al unei familii numeroase îl sufocă pe Moromete, care trebuie să se descurce cumva, fără să vândă din pământ. Ca să mai acopere din datorii, se hotărăște să-i vândă lui Tudor Bălosu salcâmul din curte, deși acesta „străjuia prin înălțimea și coroana lui stufoasă toată partea aceea a satului", ca simbol al trăiniciei și al stabilității rurale

Tăierea salcâmului este o altă ***secvență memorabilă*** a romanului, atât prin măiestria construirii ei din ***detalii ce se adună progresiv***, prin cuvintele expresive și prin simbolistica dramatică, acesta fiind ***primul semn al declinului familiei Moromete, dar și al satului tradițional***, rămas parcă fără apărare: „... acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile". Chiar și ciorile se roteau dezorientate, nemaiavând pe ce să se așeze. Vândut lui Bălosu pentru 1200 de lei, salcâmul tăiat făcea parte din viața familiei Moromete, și, deopotrivă, din existența satului, „toată lumea cunoștea acest salcâm", simbolizând elementul păstrător al tradițiilor și credințelor strămoșești, ai stabilității țărănești.

Inima adevărată a satului era **Poiana lui Iocan**, locul unde se adunau gospodarii, cei care sunt „nici săraci, nici bogați", între care Moromete, Cocoșilă și Dumitru al lui Nae, citesc ziarele și comentează politica ironic și cu umor, după legi anume, numai de ei știute, constituind una dintre ***secvențele de referință*** ale romanului. În fața fierăriei lui Iocan „se afla o poiană mare", unde, în fiecare duminică, aveau loc „adunările cele mai zgomotoase", dar „dacă de la ele lipseau Moromete și Cocoșilă, nu erau prea reușite". Moromete era abonat la „Mișcarea", Iocan la „Curentul", iar Cocoșilă la „Dimineața", dar dacă ei veneau fără ziare, însemna că erau supărați „și n-aveau chef să discute politică". **Episodul comentariilor politice** este inedit. Moromete citește ziarul „cu glas schimbat și necunoscut, [...] cu grosimi și subțirimi ciudate, cu opriri care scormoneau înțelesuri nemărturisite [...] care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau", concluzionând fără drept de apel: „trei chestiuni se desprinde de fapt din această situație".

Secvența „foncierii”. Plata dărilor funciare (impozit plătit pentru proprietate asupra pământului-*n.n.*) către stat constituie principalul motiv de îngrijorare pentru Moromete. Chemat urgent de la fierărie, Moromete vede pe prispa casei pe Jupuitu, îmbrăcat orășenește, dar slab de parcă „mânca numai miercurea și vinerea” și un alt agent de urmărire, care veniseră să încaseze taxa restantă în valoare de 2863 de lei. Moromete „joacă” scena „foncierii” cu o gamă inepuizabilă de tertipuri, încercând să scape și de data aceasta de plata integrală a datoriei. Gesturile, vorbele răstite, agitația lui fără rost construiesc un moment unic în literatură. Deși este singur în bătătură, Moromete strigă la toți ai casei („Catrino, ia, fa, secerile astea”, „Paraschive, [...] nu vezi că furca aia stă acolo lângă gard de cinci săptămâni!”), pentru a părea un om ocupat, care are de rezolvat probleme mult mai importante decât cele pentru care veniseră cei doi, pe care-i ignoră cu desăvârșire și spre care se întoarce brusc „pe călcâie și strigă: - N-am!”. Moromete îi aduce pe agenți în stare să-i ia din casă „țoalele”, să-i taie chitanță pentru trei mii de lei, să se-mpingă și să se certe cu Catrina și cu Paraschiv, apoi, împăciuitor, îi dă o mie de lei, urmând să-i mai plătească ceva „peste o săptămână, două”. După ce îl duce la exasperare pe Jupuitu, se laudă lui Bălosu: „l-am păcălit cu două sute de lei”, bucurându-se nespus că nu le dăduse toți banii pe care-i încasase pe salcâm de la vecinul său, care-l privește buimac: „Glumea Moromete? Își bătea joc de el?”.

Secvența secerișului prezintă datini din viața satului tradițional, constituindu-se într-o adevărată ***monografie a obiceiurilor și ritualurilor*** statornicite aici din timpuri străvechi. Culegerea roadelor pământului este un moment de bucurie, de consonanță deplină a omului cu eternele ritmuri ale naturii. Secerișul are reguli precise, impuse de tradiția străbună: cel mai vrednic dintre copii este cel care, simbolic, pornește recoltarea grânelor, măsurând cu pasul parcela pe care va trebui să o ducă fiecare secerător la capăt, iar tatăl leagă snopii și-i așază în clăi. Femeile se ocupă de mâncare pentru secerători, Catrina lăudându-l pe Cel de Sus pentru „mana cerească”, cum îi spunea ea grâului, „cu care îi milostivise Dumnezeu”.

În **finalul volumului I** evenimentele se precipită, Paraschiv și Nilă fug la București, luând cu ei caii, oile, toți banii și cele mai bune covoare și Moromete este convins că Achim nu va trimite niciun ban acasă, din vânzarea laptelui, așa cum promisese. El ia hotărâri decisive: îi vinde lui Bălosu un lot de pământ și locul din spatele casei, reușind astfel să-și achite taxele pe „fonciire”, datoria la bancă, taxele școlare pentru Niculae și-i rămân bani ca să-și cumpere și doi cai, dar ***naratorul omniscient*** notează cu amărăciune că problema datoriilor rămâne nerezolvată pentru

viitor: „din nou rata la bancă, din nou fonciirea, din nou Niculae”. **Acțiunea primului volum** se sfârșește înainte cu trei ani de începerea celui de al Doilea Război Mondial, când ***„timpul nu mai avea răbdare”*** cu oamenii.

Celelalte **planuri de acțiune** sunt reprezentate de destinele altor familii, care nu se intersectează cu cel al Morometilor și nu se influențează reciproc, ci ***alternează*** în fluxul epic al romanului.

Un destin privește **conflictul** dintre **Tudor Bălosu** și **fiica lui, Polina**, pentru că aceasta „fuge” cu Birică, un flăcău sărac din sat, cu care tatăl nu e de acord. Fata este aprigă și-l silește pe Birică să secere grâul de pe pământul care i se cuvenea ca zestre, apoi dă foc casei părintești, iscându-se și o bătaie între Birică și tatăl și fratele Polinei.

Vasile Boțoghină se ceartă cu Anghelina, nevasta lui, deoarece el este bolnav de plămâni și ar fi vrut să vândă un lot de pământ ca să aibă bani pentru tratament la sanatoriu. Anghelina se opune vânzării pământului, deoarece ftizia era o boală incurabilă și femeia știe că bărbatul ei va muri, cu sau fără terapie, iar ea va rămâne și văduvă și fără pământ. Boțoghină se duce la sanatoriu, cheltuiește banii luați pe lotul de pământ și, simțindu-se mai bine, nu ascultă sfatul doctorului ci se apucă de muncă, iar oboseala îi este fatală.

Drama **familiei Țugurlan** constă în faptul că făcuseră șapte copii în treisprezece ani, dar anual îi murea câte unul și apărea mereu o cruce „proaspătă” la stâlpul porții, tragedie care îl face pe bărbat agresiv în viață, certăreț, se bate cu fiul primarului, cu șeful de post și ajunge la închisoare.

*

Al doilea volum din romanul „Morometii” a apărut la o distanță de 12 ani față de primul, în anul **1967**, reluând personajele, adăugându-le altele noi, urmărindu-le evoluția până în deceniul al șaselea din secolul al XX-lea. Marin Preda a reușit, totuși, să dea celor două volume o unitate de reconstituire a imaginii vieții țăranului român înainte și după al Doilea Război Mondial.

Incipitul volumului al doilea îl constituie o ***interogație retorică***: „În bine sau în rău se schimbase Moromete?”. Dar și ceilalți țărani își schimbaseră atitudinea față de el, „cei care îl dușmăneau [...] se potoliră”, Tudor Bălosu devenise „chiar binevoitor față de vecinul său”, iar Guica amuțise, „nu i se mai auzea deloc gura”.

Moromete nu mai era același, așa cum ***naratorul omniscient*** afirmase prin ***prolepsă*** în prezentarea protagonistului, că numai „nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva”. Din Moromete cel cunoscut, rămăsese „doar capul lui de humă arsă”, nu mai era văzut

stând ceasuri întregi pe stănoaga de la drum, nici „nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut".

Naratorul obiectiv semnalează prin intermediul ***celorlalte personaje*** modificările ce se produseseră cu Moromete. Niculae se uita la tatăl său şi nu-l mai recunoştea. Moromete era îngândurat, băieţii care fugiseră la Bucureşti cu oile şi caii nu se aleseseră cu nimic, pierduseră tot şi îşi găsiseră serviciu: Paraschiv lucra ca sudor la tramvaie, Nilă era portar la un bloc, cunoscut ca „Bloc-Algiu", Achim era singurul care „reuşise totuşi în comerţ" şi avea un mic magazin de „Consum alimentar".

Dornic să-şi reunească familia şi să-şi aducă acasă băieţii, Moromete se apucase de negoţ, câştigase bani buni, pusese la loc pogoanele vândute şi avea pământ de muncit pentru fiecare dintre copii. Cu toate acestea, pe Niculae tot nu-l lasă la şcoală şi foloseşte un cuvânt nou, „beneficiu", atunci când copilul îl ruga să-l trimită la învăţătură: „Şi ce *beneficiu* o să am eu, mă, de pe urma ta, dacă te las să te duci mai departe la şcoală?".

Ilie Moromete pleacă la Bucureşti să-şi vadă feciorii cu intenţia de a-i aduce înapoi acasă şi le vorbeşte cu acelaşi glas autoritar de altădată. Adunaţi în odăiţa lui Nilă, însalubră şi plină de şobolani, tatăl le propune să uite cu toţii greşelile pe care fiecare dintre ei le-a făcut, rugându-i să se întoarcă acasă. După un moment de tăcere semnificativă din partea băieţilor, Ilie Moromete le strigă „cu un glas înalt": „Mi-am luat mâna de pe voi. Mâna mea asupra voastră nu mai există". Era anul în care începuse al Doilea Război Mondial şi încercarea nereuşită a lui Moromete de a-şi reface căminul izvorăşte din dragostea lui dureroasă pentru copii, pentru casa lui risipită, pentru familia care însemna tot rostul lui în viaţă şi care se destrămase. Moartea lui Nilă în război, în bătălia de la Cotul Donului, anunţată de scrisoarea neagră, precum şi sfârşitul tragic al lui Paraschiv, din cauza tuberculozei, amplifică peste măsură durerea tatălui şi-l însingurează de lume.

Anii '50 aduc în viaţa satului schimbări profunde, provocate de venirea comuniştilor la putere şi de colectivizarea forţată, „evenimentele pline de violenţe" fac din Siliştea-Gumeşti „o groapă fără fund din care nu încetau să mai iasă atâţia necunoscuţi". Personajele nou introduse de autor întruchipează prostia, ambiţia celor obscuri de a veni la putere şi de a „schimba" lumea; venetici şi oameni pripăşiţi în sat, prezentaţi cu ironie de narator, ocupă acum posturile importante: Bilă - reprezentantul A.R.L.U.S., moldoveanul Mantaroşie („nenorocitul ăla"), lipoveanul Adam Fântână, Zdroncan - secretarul sfatului şi unul dintre cei 13 copii ai lui Traian Pisică, Plotoagă - preşedintele consiliului popular („mai

prost decât ceilalţi"), Isosică, Ouăbei, Vasile al Moaşei, care, de cum ajunge la putere, îşi pedepseşte mai întâi rudele. Acestea sunt noile personalităţi ale satului, între care se dă o luptă acerbă pentru putere, pentru funcţii. Promovaţi din raţiuni politice, ei nu sunt ţăranii autentici, ci o lume fals-rurală, lipsită de codul spiritual al ţăranului adevărat, însuşit prin tradiţie.

Niculae Moromete ajunge activist de partid şi crede acum într-o „nouă religie a binelui şi a răului", vorbeşte o limbă „nouă" despre „umanism", despre căutarea „eului" său, limbă pe care Moromete o ascultă, dar n-o pricepe.

Conflictele sunt numeroase şi greu de aplanat: pe aria de la Coţigeoaia se iscă o agitaţie agresivă pentru că „baza de recepţie" nu primeşte grâu care conţine „corpuri străine" (neghină); Nae Cismaru instigă oamenii să fugă de pe aric; Bilă îl loveşte cu „goga" pe Nae Marinescu, în timp ce acesta descărca din căruţă grâul netrecerat; ţăranul Gheorghe, speriat de ameninţările celor veniţi să adune cotele, se aruncă în râu şi se îneacă. Toate aceste întâmplări atrag destituirea activistului de partid, Niculae Moromete, care „se dă la fund", îşi continuă studiile şi ajunge inginer horticultor, apoi se însoară cu Mărioara lui Adam Fântână, care este, şi ea, asistentă medicală, nu mai este ţărancă.

Secvenţa epică alcătuită din ultimele capitole ale romanului reprezintă cele mai frumoase pagini din literatura română care ilustrează moartea unui ţăran, fără zbucium, fără dramatism, fără patetism, o moarte lentă, venită ca un firesc al vieţii: „bătrânul nu suferă de vreo boală, dar i s-a scurs viaţa...". Ultimele cuvinte ale lui Moromete exprimă crezul său de viaţă, pe care îl mărturiseşte doctorului: *„Domnule, [...] eu totdeauna am dus o viaţă independentă"*. Împrejurările morţii lui Moromete sunt relatate de Ilinca, de alţi membri ai familiei, care îi povestesc lui Niculae în timp ce privegheau la căpătâiul lui Ilie Moromete, ceea ce dă o **veridicitate inedită** momentului.

Marin Preda pleacă în construirea **protagonistului realist Ilie Moromete** de la tatăl său, Tudor Călăraşu, modelul său literar, de unde reiese verosimilitatea personajului: *„Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu"*. Ilie Moromete, **tipul ţăranului raţional** în ceea ce priveşte atitudinea lui faţă de stăpânirea pământului, se deosebeşte de Ion al lui Rebreanu, dominat de instinctul de posesiune, de lăcomie pentru pământ. Moromete nu este sclavul îmbogăţirii, ci ***pământul constituie pentru el simbolul libertăţii materiale şi spirituale***, idee mărturisită în finalul romanului: *„Domnule, [...] eu totdeauna am dus o viaţă independentă"*.

Disimularea este o trăsătură definitorie a firii lui Moromete, **episodul** dintre Tudor Bălosu şi Moromete privind vinderea salcâmului fiind semnificativ pentru **„firea sucită"** a eroului. **Tehnica amânării şi firea autoritară** îl particularizează pe Moromete între personajele-ţărani din literatura română. **Ironia ascuţită** sesizată cu uşurinţă în relaţiile cu celelalte personaje se manifestă prin cuvintele deseori jignitoare („ca să se mire proştii"), prin principiile educaţionale în spiritul muncii şi hărniciei („mă, se vede că nu sunteţi munciţi, mă"). Ilie Moromete meditează asupra condiţiei ţăranului în lume, asupra vieţii în general, fie în fundul grădinii, fie pe lotul lui de pământ, căutându-şi liniştea în singurătatea binefăcătoare a peisajului rural. Ilie Moromete este „un **contemplativ inteligent, temperat, un «filozof»** iubind «liniştea» (fără de care nu se poate trăi şi nu se poate face nimic durabil) şi mai ales iubind libertatea, independenţa de gândire şi exprimare a opiniilor" (Ion Rotaru).

Particularităţile stilistice ale romanului se conturează din ***limbajul narativ lent şi răbdător***, cu accente pe ***amănunte descriptive***, pe ***detaliile sugestive ale gesturilor şi mimicii*** personajelor. Ţăranii lui Marin Preda au independenţă de mişcare, de gândire şi exprimare, autorul nefiind prezent în determinarea reacţiilor acestora, de aceea **eroii sunt personaje-reflector**.

Prozatorul utilizează o ***gamă narativă şi psihologică largă, de la dialog la monolog adresat şi monolog interior, autointrospecţie***, conferind romanului virtuţi ale prozei de creaţie şi ale prozei de analiză psihologică.

Registrele stilistice excelează prin ***oralitate, ironia subtilă sau provocatoare*** creând uneori o atmosferă tragi-comică, iar ***expresivitatea verbelor*** actualizează întâmplările, deşi timpul, privit în relaţie cu omul şi cu istoria, ameninţă liniştea interioară a lui Moromete şi zguduie din temelii tradiţiile milenare ale satului românesc.

„Morometii" lui Marin Preda este **un roman realist**, căruia **stilul anticalofil**, asemenea stilului prozatorilor interbelici, îi conferă **precizie, concizie şi claritate.**

„Prin «Morometii», Marin Preda dovedeşte că ţărănimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacţii sufleteşti nebănuite". **(Al.Piru)**

„CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI"

de Marin Preda
(autor canonic)

Perioada postbelică ◆ **roman realist subiectiv** ◆ roman al experienţei
- tema: Familia -

***Definiţie**: Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu acţiune complexă desfăşurată pe mai multe planuri narative, organizate prin alternanţă sau înlănţuire, cu o intrigă amplă şi complicată. Personajele numeroase, de diverse tipologii dar bine individualizate, sunt angrenate în conflicte puternice, iar structura narativă realistă profilează o imagine consistentă şi profundă a vieţii. Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar personajele se conturează direct prin descriere şi indirect, din propriile fapte, gânduri şi vorbe, cu ajutorul dialogului, al monologului interior şi al introspecţiei auctoriale.*

Romancier, dramaturg şi traducător, **Marin Preda (5 august 1922-16 mai 1980)** s-a născut în satul Siliştea Gumeşti din judeţul Teleorman, ca fiu al lui Tudor Călăraşu şi al Joiţei (născută Preda şi de la care îşi ia numele viitorul scriitor), ţărani din Câmpia Dunării.

Marin Preda este printre primii scriitori care demască fundamentul artificial şi mincinos al comunismului, faptul că dincolo de festivismul penibil se practica opresiunea torţionară şi propaganda deşănţată. Pe fundalul socio-politic al anilor '80, când egocentrismul lui Nicolae Ceauşescu atingea apogeul, apariţia romanului ***„Cel mai iubit dintre pământeni"*** a constituit un curaj care a avut, probabil, drept consecinţă moartea scriitorului în condiţii bizare, niciodată elucidate. De altfel, Marin Preda, director al prestigioasei edituri „Cartea Românească" şi vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor, anunţase că lucrează la un roman politic, pe teme actuale. Din cauza cenzurii comuniste, scriitorul construieşte o adevărată strategie pentru a-şi duce la final romanul, îşi ia manuscrisul peste tot, purtându-l într-o servietă de care nu se despărţea niciodată. Precauţia sa include şi titlul amăgitor, menit a înşela vigilenţa celor îndrituiţi să vegheze la apariţia literaturii „subversive", iar aceşti subintelectuali manevrabili au crezut că titlul se referă la obsesivul „conducător iubit". Zvonurile despre subiectul romanului au circulat cu discreţie printre iubitorii de literatură, astfel încât **apariţia romanului „Cel mai iubit dintre pământeni", în februarie 1980**, a dus la spargerea vitrinelor librăriei, iar cartea a avut un „uriaş succes de critică şi de public". **(M.Iorgulescu)**

Un exemplar iubitor de oameni, Marin Preda „credea în frumusețea morală a omului", despre care și-a format convingerea că „are puternice rădăcini morale", că „poartă o lumină pe față" și că „are acces la starea de contemplație". ***Romanul unei conștiințe***, „Cel mai iubit dintre pământeni" este ***scris la persoana I***, de aceea capătă forma unei ample ***confesiuni***. Complexitatea operei a fost apreciată de Eugen Simion ca un **„roman total: romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăiește printr-un destin"**. Reluând teme și motive din cărțile anterioare, Marin Preda construiește un roman arborescent, „un roman complet: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic, senzațional și polițist, frescă a unei lumi și analiză a unui eșec în dragoste, cronică de familie și spovedanie a unui învins." (N. Manolescu).

Ca orice **roman**, „Cel mai iubit dintre pământeni" este o ***specie epică în proză***, cu ***acțiune complexă organizată pe mai multe planuri narative, cu puternice conflicte și o complicată intrigă,*** la care participă ***numeroase personaje*** bine ***individualizate*** și construite în spirit ***realist*** de Marin Preda. Principalele moduri de expunere sunt ***narațiunea și descrierea***, iar ***personajele*** se conturează ***direct*** prin ***descriere*** și ***tehnica detaliului***, iar ***indirect***, din propriile fapte, gânduri și vorbe, prin ***dialog, monolog interior, introspecție auctorială.***

Perspectiva narativă unică definește punctul de vedere al **naratorului-personaj, autodiegetic** (care relatează propria experiență ca personaj central al istoriei povestite). ***Situația diegetică*** implică anumite trăsături gramaticale și semantice ale textului reprezentate de ***verbe și pronume la persoana I, focalizarea internă*** *„împreună cu"*, ***frecvența monologului interior, organizarea subiectivă a secvenței temporale,*** toate acestea argumentând **caracterul subiectiv al romanului**. Prin ***tehnica retrospectivei***, eroul, închis pentru crimă, își povestește întreaga viață, excepție fac doar câteva zeci de pagini din ultimul volum (capitolele XIII-XVIII), în care evenimentele sunt relatate, tot ***la persoana I***, de Ciceo, avocatul lui Petrini. **Perspectiva psihologică** este realizată prin mijloacele de analiză a conștiinței și prin procesele psihologice ale protagonistului, ***naratorul autodiegetic*** apelând la ***dialog, monolog interior, autointrospecție, flashback, retrospecție, cuvinte cu valoare de simbol etc.*** Numeroasele maxime, aforisme și sentințe conferă romanului **caracter gnomic.**

Tema este complicată și plurivalentă, acoperind o problematică amplă, ilustrând atmosfera tensionată și periculoasă a „obsedantului deceniu" (1950-1960): „înstrăinarea de părinți, pierderea religiei, familia, bucuria scrisului, ura ca drog, violența relațiilor sociale, sublimul și

oroarea în iubire, tragedia fără tragic, omul ca jucărie a soartei etc." Romanul erotic ocupă cea mai mare parte a subiectului, în interiorul căruia există „și un roman politic, un roman intelectual, un roman senzațional, [...] un roman de moravuri [...] și un roman social". Narațiunea se încheagă din „alte mici narațiuni" care se succed și construiesc destinul protagonistului Victor Petrini. (Eugen Simion)

Titlul reiterează o replică rostită la telefon de către Suzy Culala, una dintre iubitele lui Victor Petrini, pe care-l întreabă patetic și ușor persiflant: „Ce mai faci tu, cel mai iubit dintre pământeni?!". Ironia amară a titlului se referă la lipsa de „noroc în dragoste" a protagonistului, sugerând ipostaza de „cel mai lovit dintre pământeni" (**Eugen Negrici**), pe care soarta nu-l iubește, ci i-a hărăzit doar înfrângeri și umilințe, făcând din el un ucigaș fără voie.

(Structura și compoziția romanului)

Romanul este structurat în **trei volume**, cuprinzând peste o mie două sute de pagini, organizate în **zece părți** și **o sută patruzeci și două de capitole**. Scris sub formă de **jurnal intim**, este și o confesiune lucidă și amară, scrisă la ***persoana I*** de către un om pe care șansa l-a ocolit. Victor Petrini rememorează propria viață cu un realism minuțios, cu gesturi, conflicte, emoții, chipuri și întâmplări concrete datând din adolescența convulsivă din familie, până la maturitatea puternic marcată de contradicția dintre libertatea spirituală și cea exterioară a omului, în societatea zbuciumată și confuză a anilor '50.

Incipitul volumului I este o meditație pe ***tema morții*** - „Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimântător. Vorbesc de moartea naturală, care adesea e o dulce ispită"-, iar **finalul** volumului al treilea și al romanului totodată este o cugetare concluzivă pe ***tema iubirii***: ***„Dacă dragoste nu e, nimic nu e!".***

Fiind arestat pentru crimă, Victor Petrini consemnează în **jurnalul intim** faptele devenirii sale, urmând sfatul avocatului, Ștefan Pop (Ciceo), care îl îndeamnă să povestească în scris tot ceea ce i s-a întâmplat în viață, pentru a putea întocmi astfel depoziția de apărare: „Prietenul meu, fostul judecător, m-a sfătuit să scriu pe larg cum s-au petrecut lucrurile, și să-i dau lui, care mi-e avocat, mărturisirea, s-o aibă pentru ultima înfățișare la proces. Nu știu la ce-i mai poate folosi avocatului, dar îmi face bine mie. Scriind, simt că trăiesc și într-adevăr gândul morții inevitabile își diminuează puterea de a-mi îngrozi conștiința, care îmi șoptește: mii de oameni mor pe pământ chiar în aceste clipe, oameni umili, dar și oameni mari; nu se poate spune că n-ai trăit din plin treizeci și cinci de ani, alții au murit mult mai tineri, nu trebuie să accepți să trăiești oricum..." *(s.n.)*. Ultima frază a citatului poate fi considerată cheia întregului

roman şi „ar fi putut figura ca motto nu numai pentru romanul pe care-l discutăm, ci pentru întreaga existenţă pilduitor asumată de Marin Preda într-un regim cumplit pentru cei care nu puteau face compromisuri." (Mihai Floarea, „Perspective critice")

Prin ***efort volitiv***, protagonistul-filozof nu numai că rememorează, dar şi retrăieşte evenimentele relatate în cadrul cărora caută explicaţii pentru eşecul său şi încearcă să descopere cauzalităţile care fac din individ o victimă a mecanismelor sociale şi politice.

Începutul ***retrospectivei cronologice*** evocă adolescenţa lui Victor Petrini, petrecută înaintea şi în timpul celui de al Doilea Război Mondial, când „timpul nu mai avea răbdare" (ca şi în „Moromeţii").

Crescut într-un oraş transilvănean (se presupune a fi Clujul), în casa unui muncitor de la Fabrica de avioane, Victor este „un adolescent dur şi turbulent", ocolit de fete şi antipatizat de colegi pentru firea lui tranşantă. Căsătoria formală a părinţilor, relaţia rece şi castă dintre ei, precum şi religiozitatea exagerată a mamei îl nedumeresc şi-l îndepărtează totodată de familie pe adolescentul cu instincte incerte şi impulsuri bizare. Persoana asupra căreia îşi revarsă liceanul nemulţumirile este mama, pe care o acuză de bigotism şi, ca să se răzbune pe femeia însingurată şi introvertită, proferează blasfemii la adresa lui Dumnezeu, ba chiar o loveşte peste braţul care făcea asupra lui semnul crucii. Tatăl este bănuit, apoi dovedit de infidelitate conjugală şi Victor îl jigneşte şi-l învinovăţeşte pentru relaţia distructivă dintre membrii familiei. Atitudinea lor îl distanţează spiritual de părinţi, faţă de care îşi pierde orice urmă de respect. Preocupat să descopere ce înseamnă un „păcat", se gândeşte că mama lui nu încălcase nicio dogmă biblică şi consideră că numai o alegere raţională a Binelui poate să învingă Răul din om. Astfel, Victor îşi formează o concepţie solidă despre ură şi iubire, fiind încredinţat că „ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire mai puternică decât ura [...] o ură mare nu poate fi învinsă printr-o iubire mică".

Firea adolescentină plină de reacţii confuze şi imprevizibile îl apropie pe Victor de un anturaj cu moralitate dubioasă, cu amici de chefuri şi petreceri prin cârciumi rău famate, unde o cunoaşte pe prima femeie din viaţa lui, Nineta Romulus. Cochetă şi imorală, tânăra pune stăpânire pe inima adolescentului aflat la prima experienţă a simţurilor trupeşti, dar ea dispare brusc, fără ca el să o mai poată găsi. Relaţia fiului cu o prostituată îi scandalizează pe părinţi şi cearta violentă care a urmat agravează distanţarea sufletească a lui Victor de familia sa. Prima parte a volumului I ar putea fi privită şi ca roman al formării personalităţii, adică ***un bilgdungsroman.***

După terminarea liceului, Victor Petrini se înscrie la Facultatea de Litere şi Filozofie din acelaşi oraş, unde atestă o adevărată vocaţie pentru capacitatea de a medita asupra problemelor abstracte ale Universului. Student strălucit, apreciat de profesori şi colegi, Victor se îndrăgosteşte de frumoasa Căprioara, dar nunta proiectată nu mai are loc, iubita dispare şi moare în condiţii neelucidate o vreme. Căutarea fetei şi anchetarea protagonistului compun un mic ***roman senzaţional***, din care se află adevărul despre evenimentele petrecute. Tânăra studentă rămăsese însărcinată cu un student la Medicină, fapt ce a dus la despărţirea lor, însă Victor o iubeşte şi de aceea o iartă, punându-i condiţia să facă întrerupere de sarcină. Din nefericire, Căprioara moare pe masa de operaţie şi, cu toate că nu poate fi condamnat, Victor se simte vinovat şi îşi reproşează dureros egoismul şi orgoliul prostesc.

Mobilizarea pe front constituie un prilej de a rememora imaginea celui de al Doilea Război Mondial şi de a medita profund asupra condiţiei omului aflat în situaţie-limită.

Începând cu partea a doua a cărţii, Victor Petrini este profesor la o şcoală în timp ce se pregăteşte pentru o carieră universitară. Se împrieteneşte cu Petrică Nicolau, profesor de limba şi literatura română, coleg, poet amator şi pasionat bibliofil (colecţionar de cărţi rare -*n.n.*). Invitat într-o zi la masă, Victor este fascinat de frumuseţea iradiantă a Matildei, soţia prietenului său. Între cei doi se aprinde o iubire pasională, cu scrisori pătimaşe de amor, cu toate că Nicolau îl prevenise că femeia este orgolioasă, dificilă şi imprevizibilă. Ea îşi umilea soţul, apoi îl dispreţuia pentru că se lăsa dominat de puternica ei personalitate şi dezavua pasiunea lui pentru cărţile rare. Răutăcioasă, soţia împrumută amicilor exemplare valoroase fără să-i spună, considerând că preocuparea lui diminuează afecţiunea faţă de ea, pe care şi-o dorea exclusivă, dar, pe de altă parte, o obosea adorarea asiduă a bărbatului.

De pe front, Petrini îi trimite scrisori pătimaşe, iar după divorţul de Nicolau, se însoară cu Matilda, însă, după numai doi ani, căsnicia lor devine un iad. Mutat în casa somptuoasă a femeii (rămasă de la primul soţ, un evreu bogat, fugit din ţară), Victor este numit asistent universitar la Catedra de literatură şi filozofie, dar intuieşte că arhitecta Matilda nu-i preţuieşte statutul de intelectual, nici măcar faptul că scrie un eseu despre „Era ticăloşilor" şi că lucrează la o carte prin care intenţionează să propună „o nouă gnoză".

Iubirea stihială a femeii pendulează între ură şi pasiune, cu accese de violenţă, când dragostea coboară în „subterană". Soţia nu poate comunica spiritual cu Victor şi are destule momente de izbucniri care-i

dezvăluie sluţenia sufletească. De pildă, după ce participă, la insistenţele soţiei, la manifestaţia organizată cu prilejul aniversării zilei de 7 Noiembrie (sărbătoare comunistă), Victor Petrini este întâmpinat acasă cu ostilitate. Surprins, iese la o plimbare pentru a se relaxa, dar când se întoarce femeia plecase şi-i reproşează la telefon că-l aşteaptă la o petrecere despre care el nu ştia nimic. Ajuns acolo cu întârziere, Matilda îl tratează cu indiferenţă, ca pe un necunoscut, rănindu-i astfel mândria în faţa numeroasei ei familii. Atitudinea duşmănoasă şi batjocoritoare a soţiei îi aminteşte bărbatului comportamentul pe care-l avusese şi faţă de Petrică Nicolau, întâmplări la care el fusese de atâtea ori martor. Furios şi indignat, Petrini devine conştient de eşecul mariajului, certurile se îndesesc şi animozităţile sunt din ce în ce mai evidente. Suspicioasă fără motiv, ea face crize de gelozie, apogeul fiind spargerea sertarului în care Victor îşi ţinea manuscrisul viitoarei cărţi, atitudini care sintetizează în mintea bărbatului noua imagine a Matildei: „îmi arăta un chip devastat, cu ochii pe jumătate închişi, acest chip care nu era frumos decât printr-un misterios suflu interior, era părăsit acum de armonia lui şi mi se arăta ochilor cu oribilele trăsături ale unui bărbat".

În cadrul romanului erotic sunt inserate aspecte din viaţa politică şi universitară a anilor '50, constituind încă o „treaptă" a coborârii în Infern prin mutilarea celor care nu se încadrau în „patul" ei procustian. Sunt îndepărtaţi din posturi intelectualii, sunt eliminaţi scriitorii şi oamenii de cultură, iar în locul lor sunt promovate „cadre de nădejde", indivizi fideli puterii populare. Astfel, în locul lui George Călinescu este numit decan stomatologul Vaintrub, care impune predarea, în exclusivitate, a filozofiei marxist-leniniste. Ca urmare, este interzis profesorul de filozofie Lucian Blaga, demis de la Facultatea de Filozofie şi înlocuit cu un ins obscur şi ignorant. Tânărul Petrini se revoltă şi ar dori să ia atitudine publică împotriva acestui abuz politic, dar Matilda se opune cu vehemenţă. Îl vizitează pe Blaga şi constată că acesta este dezorientat şi nedumerit de îndepărtarea sa de la catedra universitară, pentru simplul motiv că, într-unul dintre cursuri, omisese să vorbească despre Marx. Refuzând să facă vreun compromis, marele filozof şi om de cultură respinge orice fel de intervenţie, mai ales că cel mai important om din facultate devenise caloriferistul, noul secretar de partid, care conducea ideologic toate problemele învăţământului superior.

Căsnicia lui Petrini evoluează spre dezastru, dar pentru că Matilda este însărcinată, soţul se simte fericit şi nu vrea să se despartă de femeia pe care încă o mai iubeşte. În acest timp, se împrieteneşte cu tânărul asistent Ion Micu, numit brusc şi abrupt profesor universitar pentru

simpatia publică faţă de Partidul Comunist, pentru compromisul de a preda studenţilor versurile unui poet mediocru, pe care-l laudă şi în conferinţe, atitudine care-l îndepărtează definitiv de acesta.

Din ordinul lui Stalin, încep lucrările de amenajare a Canalului Dunăre-Marea Neagră, pe şantierele căruia sunt trimişi intelectualii şi „duşmanii " regimului comunist, fiind şi destule victime care mor în condiţii mizere. În timpul manifestaţiei de la 7 noiembrie fusese arestat Cubleşan, un asistent universitar şi coleg al lui Petrini, pentru că strigase „Trăiască Ardealul întors la patria mumă". Tabloul vieţii universitare din tulburătorii ani '50 este completat şi în volumul al treilea, prin amintirile următoarei iubite a lui Petrini, Suzy Culala, care povesteşte cum erau „înfieraţi" studenţii proveniţi din familii înstărite, de chiaburi sau boieri, şi adesea aveau loc adevărate drame umane.

Rememorările protagonistului se concentrează asupra împrejurării în care îl cunoscuse, întâmplător în parc, pe avocatul Ştefan Pop, supranumit Ciceo, faţă de care manifestă un respect sincer, întrucât acesta demisionase din funcţia de judecător, refuzând cu demnitate compromisurile politice ale vremii. Devenit avocat specializat pe cazurile de reabilitare a celor condamnaţi abuziv, Ciceo reuşeşte totuşi să supravieţuiască împrejurărilor periculoase şi mecanismelor represive ale comunismului.

Relaţia lui Petrini cu Matilda se degradează vizibil, naşterea fetiţei lor, Silvia, nu relaxează căsnicia, ci dimpotrivă, mama este geloasă pe dragostea totală a lui Victor pentru fetiţă. La festivitatea botezului, Matilda izbucneşte într-o criză explozivă, acuzându-şi soţul de tot felul de fapte grave, cele mai multe inventate sau exagerate de imaginaţia ei. În aceeaşi seară, ca şi când nu era deja o atmosferă tensionată, Victor Petrini este arestat fiind învinuit de implicare în organizaţia extremistă „Sumanele negre": „De Sumanele negre nu ştiam mai mult decât ştia toată lumea, citind ziarele, că adică îndată după eliberarea Ardealului o bandă numită astfel începuse să opereze mai ales prin sate şi să se răzbune pe unguri făcând ei singuri judecata şi omorând pe loc...[...] Dar ce să fi căutat eu la Sumanele negre? Ce era cu istoria asta?". Acuzaţia este abuzivă şi se bazează pe interpretarea eronată a textului dintr-o scrisoare pe care un fost coleg, Iustin Comănescu, i-o trimisese de la Paris, unde se stabilise definitiv: „Scrie-mi! Eu aştept ordonanţele dumneavoastră". În zadar explică Petrini faptul că fraza nu era „un cifru", ci replica dintr-un spectacol de revistă pe care-l văzuseră în tinereţe şi de care se amuzaseră grozav, colonelul de securitate anchetator se simte dator să fie vigilent cu potenţialii „duşmani de clasă".

Volumul al doilea începe cu interogatoriile absurde şi acuzaţiile aberante aduse de un colonel maghiar, apoi de altul, român, cerut insistent de Petrini. Închis într-o celulă fără pat, chestionat ritmic, umilit şi torturat psihic, tânărul este condamnat, după trei luni şi un simulacru de proces, la trei ani de închisoare şi ajunge în minele de plumb de la Baia Sprie, pentru „reeducare". Protagonistul coboară astfel încă „o treaptă" spre Infern şi conştientizează faptul că degradarea omului nu are limite. Răutatea gardienilor analfabeţi stăpâniţi de beţia puterii se manifestă în formele cele mai crâncene. Ura unei astfel de brute ia forma unei torturi de nesuportat, urmărind să-l omoare pe intelectualul Petrini: în luna februarie, gardianul îl obliga să intre în ghereta de scânduri a celulei numai în cămaşă şi desculţ, şansele de supravieţuire fiind minime. Condamnatul Petrini îşi salvează viaţa împingându-l pe gardian în abisul întunecat al minei, moartea fiind considerată un accident cauzat de neatenţie.

Eliberat după trei ani şi trei luni, Victor Petrini se întoarce în oraşul său şi este foarte fericit să-şi îmbrăţişeze fetiţa. În acest timp, Matilda se împrietenise cu un activist de partid cu o înaltă funcţie politică, Mircea, datorită căruia reuşise să-şi păstreze casa şi pe Victor să-l scape de eventualele acuzaţii ce i-ar fi putut prelungi detenţia în urma confiscării caietelor sale, care cuprindeau subiectul cărţii aflate în lucru. Matilda fusese, la rândul ei, discutată în şedinţa de partid (ea era membră a Partidului Comunist) şi abia reuşise să-şi păstreze postul prin negarea oricărei legături cu activitatea soţului.

În urma eliberării, reacţiile cunoştinţelor faţă de Victor Petrini sunt diferite, decanul Vaintrub îl compătimeşte formal, fostul prieten, Ion Micu, îl evită, mama sa este fericită, iar tatăl mânios pe sistemul politic represiv şi astfel, fostul asistent universitar mai învaţă ceva despre viaţă şi „abjecţia umană".

Reîncadrarea lui Victor Petrini în învăţământ este imposibilă, dar, cu ajutorul activistului Mircea, primeşte un post de bibliotecar. După trei luni, protectorul său este numit într-o altă funcţie de partid la Bucureşti şi cel care-i ia locul, Vătămanu, îl sfătuieşte să-şi caute serviciu prin „Braţele de muncă". I se oferă un loc în echipa de deratizare a oraşului, uciderea şobolanilor fiind, poate, ultima „treaptă" coborâtă spre Infern. Anturajul acestor oameni simpli, aflaţi pe nivelul cel mai jos al umanităţii (Bacaloglu, Vintilă, Calistrat, Pantelimonescu şi un ţigan) îl deprimă şi devine dureros de acută umilinţa pe care trebuia să o îndure, deşi nu greşise cu nimic. Dispreţuind statutul social decăzut al lui Petrini, soţia îl anunţă că divorţează, iar singura mângâiere şi raţiune de a trăi rămâne fetiţa lui, Silvia. Numeroase pagini din roman sunt dedicate sentimentelor tandre şi profunde dintre tată şi fiică. Despărţirea de

Matilda este violentă şi duşmănoasă, femeia se mută la Bucureşti şi se căsătoreşte cu Mircea, amantul ei de multă vreme, care ajunsese prim-secretar de partid în Capitală.

O nouă nenorocire vine să completeze experienţa de viaţă a protagonistului, care, suspectat de cancer al laringelui, este internat în spital, iar veştile din afară se năpustesc asupra bietului suflet prea obosit de suferinţă. Totuşi, vestea divorţului îi produce o uşurare, conştientizând faptul că s-a eliberat de o iubire încărcată de ură, că sentimentul devorator îl ţinea captiv într-o relaţie în care se zbătea de ani mulţi, iar dacă împrejurările nu l-ar fi ajutat „să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlţâit" ar fi murit în această situaţie „fără scăpare". Ion Micu îl vizitează la spital şi-l pune la curent cu efectele pe care ideologia comunistă le-a produs în Uniunea Scriitorilor, unde pătrunseseră impostori şi intriganţi urmărind numai parvenire şi interese personale. Tot în această perioadă află vestea despre sinuciderea fostului său prieten şi soţ al Matildei, Petrică Nicolau.

Diagnosticul de cancer este infirmat şi, după mai bine de o lună, Victor Petrini se întoarce în casa părintească şi se angajează ca strungar la uzina de avioane unde lucra şi tatăl său. O reîntâlneşte pe Nineta Romulus, prima lui iubire. Considerat un ratat de către bătrânul Petrini, Victor închiriază un apartament, demisionează de la uzină şi se angajează contabil la întreprinderea „Oraca". În paralel continuă lucrul la cartea sa filozofică, în care propune o nouă „gnoză" şi redactează un eseu cu titlul sugestiv „Era ticăloşilor", ca rezultat al propriilor eşecuri.

Volumul al doilea se încheie cu pagini de mare vibraţie emoţională, descriind moartea mamei, care se desparte de viaţa îndurerată şi plină de amar, devenind ursuză şi însingurată. Ea îi acuză în mod egal atât pe soţ, cât şi pe fiu, nu se emoţionează nici la vederea nepoatei sale şi se stinge cu o strângere de buze, aspră şi ostilă faţă de toţi. Bătrânul Petrini îşi continuă netulburat viaţa alături de femeia care o înlocuise pe soţie şi când aceasta trăia. Victor respinge oferta Matildei de a ocupa un post la Universitatea din Capitală, suferă pentru faptul că i se interzice vizitarea fetiţei, fosta soţie dovedindu-se la fel de orgolioasă şi răzbunătoare pentru că fusese refuzată.

Volumul al treilea reiterează mitul iubirii. Victor Petrini se îndrăgosteşte de Suzy Culala, casieriţă la „Oraca". Fata îi face avansuri, îl felicită de ziua lui şi îi oferă flori, îi povesteşte episoade din viaţa ei şi a familiei în timpul plimbărilor în doi. Exmatriculată din facultate din cauză că tatăl ei fusese patronul unei întreprinderi şi făcuse tot trei ani de închisoare fiind acuzat de şantaj la preluarea (naţionalizarea) fabricii de către comunişti, Suzy nu mai reuşise să-şi reia studiile şi, după o perioadă

lucrată pe şantier, găsise un post la „Oraca". Victor crede că a găsit, în sfârşit, adevărata dragoste, dar nu ştie că Suzy este căsătorită cu un alcoolic cronic (dipsoman) şi violent, Pencea, care-i urmăreşte cu asiduitate. Petrini devenise suspicios ca urmare a multelor eşecuri şi trădări, de aceea se întreabă dacă Suzy era în totalitate sinceră, iar neîncrederea se accentuează atunci când, aflat în vizită la familia Culala, vede o fotografie a fetei aflată pe o plajă şi înconjurată de opt bărbaţi. Cererea în căsătorie este respinsă cu fermitate de Suzy, pentru că ea era măritată cu un bolnav incurabil de alcoolism şi legea nu-i dădea voie să divorţeze de el. Cu toate că era şi însărcinată, ea nu-i destăinuie nici acest fapt şi nici mariajul ei nefericit. În ziua de Anul Nou, Matilda vine împreună cu Silvia pe neaşteptate, dar găsindu-l cu Suzy, îşi ia copilul şi pleacă. De la Tasia (rudă cu Matilda), află că femeia divorţase şi de activistul Mircea, iar Victor reuşeşte să aibă o mică vacanţă cu Silvia.

Continuându-şi idila cu Suzy, Victor este un optimist incurabil, un încrezător în „dreptul la fericire" al oricărui om şi pleacă împreună cu un grup de prieteni la Sinaia, ca să schieze. Nenorocirea îl loveşte din nou, nemilos şi pentru totdeauna. O furtună de zăpadă defectează instalaţia telescaunului şi cei doi ajung cu greu, prin zăpada abundentă, până la teleferic, unde îi aştepta fostul soţ al lui Suzy, care devine agresiv. În cea mai evidentă ipostază de legitimă apărare, Victor Petrini îl împinge involuntar pe Pencea în prăpastie. Abia după aceea Victor află, stupefiat, că furiosul atacator era soţul lui Suzy, pe care, susţinea ea, nu-l mai văzuse de mult.

Astfel, Victor Petrini săvârşeşte a doua crimă, este arestat şi, îngrozit de perspectiva petrecerii vieţii în detenţie sau chiar a condamnării la moarte, apelează la prietenul său, avocatul Ciceo. Până la comiterea crimei, relatarea din jurnal aparţine intelectualului Victor Petrini, care consemnează evenimentele vieţii sale la rugămintea avocatului, astfel încât acesta să aibă suficiente argumente pentru redactarea pledoariei. Aşadar, jurnalul este alcătuit pe baza **memoriei voluntare.**

În continuare, relatarea faptelor aparţine lui Ciceo, din perspectiva ***martorului***, însă tot la ***persoana I***: „N-a avut puterea să retrăiască decât ceea ce l-a făcut fericit... «Ciceo, mi-a spus, povesteşte tu restul... Gândirea ta de avocat şi de fost judecător, în acest final e mai potrivită»" (partea a zecea, cap.XIII-XVIII). Avocatul şi singurul prieten al protagonistului construieşte o strategie juridică extrem de eficace, cu martori care să probeze alcoolismul şi agresivitatea lui Pencea, cu argumente persuasive în susţinerea ideii de „legitimă apărare" a inculpatului şi cu demonstraţia că acesta nici măcar nu-l cunoştea de atacator, aşadar nu ar fi putut acţiona

vindicativ. Ca urmare, Victor este condamnat la doar şase ani de închisoare, iar Suzy la un an, pentru complicitate la crimă.

Finalul romanului aparţine protagonistului, care ***povesteşte la persoana I*** evenimentele care se succed grăbit în viaţa sa. Victor Petrini este eliberat din închisoare după doar doi ani, întrucât muncise pe toată perioada detenţiei, timp în care el se gândise dacă femeia nu procedase astfel în mod intenţionat, pentru a putea să scape de un soţ incomod. Suzy, care urmează să plece pentru totdeauna în Italia, regretă că l-a supus pe Victor unei noi traume prin privarea de libertate şi prin trădarea unei iubiri sincere: „Dispariţia iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiţi zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Eşti singur...".

La numai 35 de ani, eroul înţelege că iubirea, deşi eşuată în toate situaţiile, este singura stare emoţională care-l poate motiva pentru viitor, care-i poate conferi puterea de a-şi continua activitatea scriitoricească şi profesională. Astfel, micuţa Silvia îi dăruieşte iubirea de care avea nevoie, iar bătrânul Petrini îşi înţelege, în sfârşit, fiul şi cei doi se împacă. Victor se reîntoarce în casa părintească, primeşte un post de profesor la catedra de limba franceză şi viaţa lui reintră, încet-încet, în normalitate.

Rememorările volitive consemnate în jurnal constituie principalul „medicament" pentru sănătatea morală şi intelectuală a protagonistului. Aflat în căutarea fericirii prin iubire, chiar dacă eşuează, confesiunea scrisă îi purifică lui Petrini propria conştiinţă de „balastul conjunctural" reuşind să înţeleagă „legile care i-au determinat avatarurile" (Ov.Moceanu) şi, mai ales, îl apără de „barbaria concretului".

Primul impuls după finalizarea amintirilor a fost să arunce jurnalul în foc, dar s-a gândit că dureroasa lui experienţă poate servi altora, care ar evita nefericirea citind despre greşelile şi eşecurile sale: „Mi-am recitit acest lung manuscris şi dincolo de ceea ce conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să-obţin, spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc în foc. Şi totuşi, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulţi dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca şi mine, au suferit şi au fost fericiţi în acelaşi fel."

Mitul revigorării spirituale, „al fericirii prin iubire", nu piere niciodată nici în conştiinţa personajului principal, nici în aceea a umanităţii, încrederea lui Marin Preda fiind reiterată în **finalul** romanului: „Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici şi nu al iubirii aproapelui, n-a încetat şi nu va înceta să existe pe pământul nostru,

Volumul al doilea începe cu interogatoriile absurde şi acuzaţiile aberante aduse de un colonel maghiar, apoi de altul, român, cerut insistent de Petrini. Închis într-o celulă fără pat, chestionat ritmic, umilit şi torturat psihic, tânărul este condamnat, după trei luni şi un simulacru de proces, la trei ani de închisoare şi ajunge în minele de plumb de la Baia Sprie, pentru „reeducare". Protagonistul coboară astfel încă „o treaptă" spre Infern şi conştientizează faptul că degradarea omului nu are limite. Răutatea gardienilor analfabeţi stăpâniţi de beţia puterii se manifestă în formele cele mai crâncene. Ura unei astfel de brute ia forma unei torturi de nesuportat, urmărind să-l omoare pe intelectualul Petrini: în luna februarie, gardianul îl obliga să intre în ghereta de scânduri a celulei numai în cămaşă şi desculţ, şansele de supravieţuire fiind minime. Condamnatul Petrini îşi salvează viaţa împingându-l pe gardian în abisul întunecat al minei, moartea fiind considerată un accident cauzat de neatenţie.

Eliberat după trei ani şi trei luni, Victor Petrini se întoarce în oraşul său şi este foarte fericit să-şi îmbrăţişeze fetiţa. În acest timp, Matilda se împrietenise cu un activist de partid cu o înaltă funcţie politică, Mircea, datorită căruia reuşise să-şi păstreze casa şi pe Victor să-l scape de eventualele acuzaţii ce i-ar fi putut prelungi detenţia în urma confiscării caietelor sale, care cuprindeau subiectul cărţii aflate în lucru. Matilda fusese, la rândul ei, discutată în şedinţa de partid (ea era membră a Partidului Comunist) şi abia reuşise să-şi păstreze postul prin negarea oricărei legături cu activitatea soţului.

În urma eliberării, reacţiile cunoştinţelor faţă de Victor Petrini sunt diferite, decanul Vaintrub îl compătimeşte formal, fostul prieten, Ion Micu, îl evită, mama sa este fericită, iar tatăl mânios pe sistemul politic represiv şi astfel, fostul asistent universitar mai învaţă ceva despre viaţă şi „abjecţia umană".

Reîncadrarea lui Victor Petrini în învăţământ este imposibilă, dar, cu ajutorul activistului Mircea, primeşte un post de bibliotecar. După trei luni, protectorul său este numit într-o altă funcţie de partid la Bucureşti şi cel care-i ia locul, Vătămanu, îl sfătuieşte să-şi caute serviciu prin „Braţele de muncă". I se oferă un loc în echipa de deratizare a oraşului, uciderea şobolanilor fiind, poate, ultima „treaptă" coborâtă spre Infern. Anturajul acestor oameni simpli, aflaţi pe nivelul cel mai jos al umanităţii (Bacaloglu, Vintilă, Calistrat, Pantelimonescu şi un ţigan) îl deprimă şi devine dureros de acută umilinţa pe care trebuia să o îndure, deşi nu greşise cu nimic. Disprețuind statutul social decăzut al lui Petrini, soţia îl anunţă că divorţează, iar singura mângâiere şi raţiune de a trăi rămâne fetiţa lui, Silvia. Numeroase pagini din roman sunt dedicate sentimentelor tandre şi profunde dintre tată şi fiică. Despărţirea de

Matilda este violentă şi duşmănoasă, femeia se mută la Bucureşti şi se căsătoreşte cu Mircea, amantul ei de multă vreme, care ajunsese prim-secretar de partid în Capitală.

O nouă nenorocire vine să completeze experienţa de viaţă a protagonistului, care, suspectat de cancer al laringelui, este internat în spital, iar veştile din afară se năpustesc asupra bietului suflet prea obosit de suferinţă. Totuşi, vestea divorţului îi produce o uşurare, conştientizând faptul că s-a eliberat de o iubire încărcată de ură, că sentimentul devorator îl ţinea captiv într-o relaţie în care se zbătea de ani mulţi, iar dacă împrejurările nu l-ar fi ajutat „să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlţâit" ar fi murit în această situaţie „fără scăpare". Ion Micu îl vizitează la spital şi-l pune la curent cu efectele pe care ideologia comunistă le-a produs în Uniunea Scriitorilor, unde pătrunseseră impostori şi intriganţi urmărind numai parvenire şi interese personale. Tot în această perioadă află vestea despre sinuciderea fostului său prieten şi soţ al Matildei, Petrică Nicolau.

Diagnosticul de cancer este infirmat şi, după mai bine de o lună, Victor Petrini se întoarce în casa părintească şi se angajează ca strungar la uzina de avioane unde lucra şi tatăl său. O reîntâlneşte pe Nineta Romulus, prima lui iubire. Considerat un ratat de către bătrânul Petrini, Victor închiriază un apartament, demisionează de la uzină şi se angajează contabil la întreprinderea „Oraca". În paralel continuă lucrul la cartea sa filozofică, în care propune o nouă „gnoză" şi redactează un eseu cu titlul sugestiv „Era ticăloşilor", ca rezultat al propriilor eşecuri.

Volumul al doilea se încheie cu pagini de mare vibraţie emoţională, descriind moartea mamei, care se desparte de viaţa îndurerată şi plină de amar, devenind ursuză şi însingurată. Ea îi acuză în mod egal atât pe soţ, cât şi pe fiu, nu se emoţionează nici la vederea nepoatei sale şi se stinge cu o strângere de buze, aspră şi ostilă faţă de toţi. Bătrânul Petrini îşi continuă netulburat viaţa alături de femeia care o înlocuise pe soţie şi când aceasta trăia. Victor respinge oferta Matildei de a ocupa un post la Universitatea din Capitală, suferă pentru faptul că i se interzice vizitarea fetiţei, fosta soţie dovedindu-se la fel de orgolioasă şi răzbunătoare pentru că fusese refuzată.

Volumul al treilea reiterează mitul iubirii. Victor Petrini se îndrăgosteşte de Suzy Culala, casieriţă la „Oraca". Fata îi face avansuri, îl felicită de ziua lui şi îi oferă flori, îi povesteşte episoade din viaţa ei şi a familiei în timpul plimbărilor în doi. Exmatriculată din facultate din cauză că tatăl ei fusese patronul unei întreprinderi şi făcuse tot trei ani de închisoare fiind acuzat de şantaj la preluarea (naţionalizarea) fabricii de către comunişti, Suzy nu mai reuşise să-şi reia studiile şi, după o perioadă

lucrată pe şantier, găsise un post la „Oraca". Victor crede că a găsit, în sfârşit, adevărata dragoste, dar nu ştie că Suzy este căsătorită cu un alcoolic cronic (dipsoman) şi violent, Pencea, care-i urmăreşte cu asiduitate. Petrini devenise suspicios ca urmare a multelor eşecuri şi trădări, de aceea se întreabă dacă Suzy era în totalitate sinceră, iar neîncrederea se accentuează atunci când, aflat în vizită la familia Culala, vede o fotografie a fetei aflată pe o plajă şi înconjurată de opt bărbaţi. Cererea în căsătorie este respinsă cu fermitate de Suzy, pentru că ea era măritată cu un bolnav incurabil de alcoolism şi legea nu-i dădea voie să divorţeze de el. Cu toate că era şi însărcinată, ea nu-i destăinuie nici acest fapt şi nici mariajul ei nefericit. În ziua de Anul Nou, Matilda vine împreună cu Silvia pe neaşteptate, dar găsindu-l cu Suzy, îşi ia copilul şi pleacă. De la Tasia (rudă cu Matilda), află că femeia divorţase şi de activistul Mircea, iar Victor reuşeşte să aibă o mică vacanţă cu Silvia.

Continuându-şi idila cu Suzy, Victor este un optimist incurabil, un încrezător în „dreptul la fericire" al oricărui om şi pleacă împreună cu un grup de prieteni la Sinaia, ca să schieze. Nenorocirea îl loveşte din nou, nemilos şi pentru totdeauna. O furtună de zăpadă defectează instalaţia telescaunului şi cei doi ajung cu greu, prin zăpada abundentă, până la teleferic, unde îi aştepta fostul soţ al lui Suzy, care devine agresiv. În cea mai evidentă ipostază de legitimă apărare, Victor Petrini îl împinge involuntar pe Pencea în prăpastie. Abia după aceea Victor află, stupefiat, că furiosul atacator era soţul lui Suzy, pe care, susţinea ea, nu-l mai văzuse de mult.

Astfel, Victor Petrini săvârşeşte a doua crimă, este arestat şi, îngrozit de perspectiva petrecerii vieţii în detenţie sau chiar a condamnării la moarte, apelează la prietenul său, avocatul Ciceo. Până la comiterea crimei, relatarea din jurnal aparţine intelectualului Victor Petrini, care consemnează evenimentele vieţii sale la rugămintea avocatului, astfel încât acesta să aibă suficiente argumente pentru redactarea pledoariei. Aşadar, jurnalul este alcătuit pe baza **memoriei voluntare.**

În continuare, relatarea faptelor aparţine lui Ciceo, din perspectiva ***martorului***, însă tot la ***persoana I***: „N-a avut puterea să retrăiască decât ceea ce l-a făcut fericit... «Ciceo, mi-a spus, povesteşte tu restul... Gândirea ta de avocat şi de fost judecător, în acest final e mai potrivită»" (partea a zecea, cap.XIII-XVIII). Avocatul şi singurul prieten al protagonistului construieşte o strategie juridică extrem de eficace, cu martori care să probeze alcoolismul şi agresivitatea lui Pencea, cu argumente persuasive în susţinerea ideii de „legitimă apărare" a inculpatului şi cu demonstraţia că acesta nici măcar nu-l cunoştea de atacator, aşadar nu ar fi putut acţiona

vindicativ. Ca urmare, Victor este condamnat la doar şase ani de închisoare, iar Suzy la un an, pentru complicitate la crimă.

Finalul romanului aparţine protagonistului, care ***povesteşte la persoana I*** evenimentele care se succed grăbit în viaţa sa. Victor Petrini este eliberat din închisoare după doar doi ani, întrucât muncise pe toată perioada detenţiei, timp în care el se gândise dacă femeia nu procedase astfel în mod intenţionat, pentru a putea să scape de un soţ incomod. Suzy, care urmează să plece pentru totdeauna în Italia, regretă că l-a supus pe Victor unei noi traume prin privarea de libertate şi prin trădarea unei iubiri sincere: „Dispariţia iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiţi zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Eşti singur...".

La numai 35 de ani, eroul înţelege că iubirea, deşi eşuată în toate situaţiile, este singura stare emoţională care-l poate motiva pentru viitor, care-i poate conferi puterea de a-şi continua activitatea scriitoricească şi profesională. Astfel, micuţa Silvia îi dăruieşte iubirea de care avea nevoie, iar bătrânul Petrini îşi înţelege, în sfârşit, fiul şi cei doi se împacă. Victor se reîntoarce în casa părintească, primeşte un post de profesor la catedra de limba franceză şi viaţa lui reintră, încet-încet, în normalitate.

Rememorările volitive consemnate în jurnal constituie principalul „medicament" pentru sănătatea morală şi intelectuală a protagonistului. Aflat în căutarea fericirii prin iubire, chiar dacă eşuează, confesiunea scrisă îi purifică lui Petrini propria conştiinţă de „balastul conjunctural" reuşind să înţeleagă „legile care i-au determinat avatarurile" (Ov.Moceanu) şi, mai ales, îl apără de „barbaria concretului".

Primul impuls după finalizarea amintirilor a fost să arunce jurnalul în foc, dar s-a gândit că dureroasa lui experienţă poate servi altora, care ar evita nefericirea citind despre greşelile şi eşecurile sale: „Mi-am recitit acest lung manuscris şi dincolo de ceea ce conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să-obţin, spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc în foc. Şi totuşi, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulţi dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca şi mine, au suferit şi au fost fericiţi în acelaşi fel."

Mitul revigorării spirituale, „al fericirii prin iubire", nu piere niciodată nici în conştiinţa personajului principal, nici în aceea a umanităţii, încrederea lui Marin Preda fiind reiterată în **finalul** romanului: „Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici şi nu al iubirii aproapelui, n-a încetat şi nu va înceta să existe pe pământul nostru,

să moară adică şi să renască perpetuu. Şi atâta timp cât aceste trepte urcate şi coborâte de mine vor mai fi urcate şi coborâte de nenumăraţi alţii, această carte va mărturisi oricând: **...dacă dragoste nu e, nimic nu e!...**". Marin Preda parafrazează astfel cuvintele Sfântului Apostol Pavel: „dacă dragoste nu am, nimic nu sunt" („Epistola I către Corinteni").

„Cel mai iubit dintre pământeni" este, cu certitudine, un roman realist, „o critică a societăţii socialiste sau a dictaturii proletariatului. Mesajul romanului este că o societate construită pe abuz, minciună, asasinat politic, ateistă, care promovează bestiile la conducerea societăţii, nu poate exista mult timp şi se autodevorează". (**Emil Alexandrescu**)

POEZIA IN PERIOADA POSTBELICĂ
DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ŞI DE VIZIUNE
- studiu de caz -

Studiul de caz presupune o etapă pregătitoare, în care elevii primesc bibliografie, sugestii pentru dezvoltarea temei sau sarcini de lucru concrete pentru explorarea temei; după o documentare prealabilă, elevii vor realiza o prezentare generală a temei, cu inserarea unor fragmente din texte ilustrative. Studiul de caz se poate realiza prin investigaţie sau prin proiecte elaborate de grupe de 4-6 elevi (1-2 grupe pentru fiecare studiu de caz).

(Din programa şcolară pentru clasa a XII-a, elaborată de MEC)

Perioada postbelică în literatura română este considerată după anul **1947 până în zilele noastre, fiind cunoscută şi sub numele de „perioadă contemporană".** Generaţia războiului, reprezentând intervalul dintre anii 1940-1947 s-a remarcat printr-o diversitate a formulelor estetice, de la abordarea unui simbolism decadent, la „resurecţia baladei". Un reprezentant de valoare al generaţiei războiului a fost **Geo Dumitrescu** (1920-2006), a cărei creaţie se distinge prin atitudinea de revoltă, de răzvrătire împotriva formelor, prin spiritul plin de vervă: „Suntem o generaţie fără dascăli şi fără părinţi spirituali [...] Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura şi manualele de istorie naţională". Poemul „Libertatea de a trage cu puşca" din 1943 constituie o emblemă a protestului, a revoltei lui Geo Dumitrescu împotriva războiului, care nu este decât un măcel mondial.

***După 1947** se poate vorbi despre o **„literatură angajată" politic**, care să servească la răspândirea ideologiei şi să sprijine evenimentele prin creaţii elogioase aduse conducătorilor, partidului, aşadar o literatură cu un rol bine determinat în propaganda comunistă. Poeziile apărute în perioada

1947-1960 proslăvesc oamenii politici ai vremii, mai ales ruşi, care căpătaseră statut patern şi faţă de care trebuia exprimată recunoştinţa profundă pentru învăţăturile şi beneficiile comunismului. Astfel, era necesar să-i iubească pe „tătucul" Stalin şi pe Lenin, principalii ideologi ai marxism-leninismului: „- Cui zâmbeşti, tovarăşe Stalin?/ Oare ei? Chiar ei, pe cât se pare!.../ Şi cum trece uliţa încet,/ singură se-ntreabă şi nu ştie:/ Cui zâmbea tătucul din portret?/ ... Surâdea Republicii, Marie!..." (Dan Deşliu, „Ce gândea Maria Tomii când lucra în schimbul de onoare"). Literatura proletcultistă a omagiat Partidul Comunist, pe conducători, a promovat o falsă valoare, iar criteriul artistic a atins ridicolul.

Dintre marii scriitori interbelici, niciunul nu şi-a continuat carierea literară, suportând persecuţiile regimului comunist. **Lucian Blaga** a fost exclus din Academia Română şi destituit din învăţământul universitar pentru că, în cursul său de filozofie, nu a reuşit să predea învăţătura marxist-leninistă, „noua religie" a românilor. Nu i s-a mai publicat nimic până în 1962, decât traduceri. **Ion Barbu** se ocupă numai de matematică şi renunţă definitiv la statutul de poet. **Tudor Arghezi**, după ce suportă o vreme ostilitatea autorităţilor, reuşeşte să se reafirme prin publicarea unor volume prin care nu slăveşte comunismul, ci scrie o poezie de revoltă socială în registru pamfletar („1907-Peizaje", 1955) sau o adevărată sociogonie, în care parcurge în imagini artistice evoluţia omului de-a lungul devenirii sale, până la omagiul adus pentru descoperirile realizate („Cântare omului", 1956). Lui **Vasile Voiculescu** i se înscenează un proces politic („Rugul aprins") în urma căruia este condamnat şi nu mai are voie să publice nimic. Abia în 1964 apare, postum, volumul „Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu".

***Poezia generaţiei 1960** marchează o evoluţie certă în estetica liricii româneşti, iniţiatori fiind **Nichita Stănescu**, **Marin Sorescu** şi **Cezar Baltag**, aparţinând noului curent cultural, cunoscut sub numele **neomodernism**. Primul şi cel mai important pas către literatură în adevăratul sens al cuvântului a fost „revenirea la estetic", reîntoarcerea la „modernismul precomunist" (Ion Bogdan Lefter). Neomoderniştii se formaseră spiritual la şcoala marilor valori interbelice, modele interzise în comunism, de aceea principala lor năzuinţă este să refacă tocmai aceste formule estetice. Reînnoind tradiţia liricii moderne, se conectează la modelele admirate, atât în spiritul liricii lui Lucian Blaga, dar şi a ermetismului barbilian. Nichita Stănescu inovează un limbaj poetic şocant, iar Marin Sorescu se remarcă printr-o poezie parodică, unde ironia şi umorul se manifestă într-un limbaj simplu, firesc, apropiindu-l oarecum de

lirica lui Ion Minulescu. **Ana Blandiana** şi **Ioan Alexandru** excelează printr-o creaţie plină se sensibilitate: în lirica poetei străluceşte metafora surprinzătoare şi caldă a iubirii şi a eticii, iar la celălalt, tematica evoluează spre o poezie religioasă. În aceeaşi generaţie neomodernistă se înscriu: **A.E.Baconsky, Cezar Baltag, Constanţa Buzea, Florin Mugur, Adrian Păunescu**.

Neomodernist al anilor 1970, **Leonid Dimov** promovează în poezie mitul oniric într-o formulă estetică inconfundabilă, construieşte cu luciditate o lume în care visele îi conferă deplină libertate pentru a ilustra cele mai absurde întâmplări şi cele mai ciudate viziuni. Din această grupare lirică mai fac parte: **Ileana Mălăncioiu, Şerban Foarţă, Emil Brumaru, Mircea Dinescu** etc..

***Poeţii generaţiei 1980,** cunoscuţi ca „optzecişti", se grupează în curentul numit **postmodernism** şi se raportează polemic la neomodernism, însă acordă o atenţie specială cotidianului, concretului imediat, mizând pe o complexitate a limbajului, apelând la textualitate. Constatarea că tot ceea ce este important în existenţă s-a spus deja, postmoderniştii apelează la texte celebre pentru substanţa ideii şi iau de acolo cuvintele care exprimă ceea ce şi ei ar dori să transmită. Umberto Eco a exprimat foarte clar concepţia postmodernistă: „Trecutul ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează. [....] Ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat". Radu Ţeposu a considerat că postmoderniştii „trăiesc cultura ca o natură", iar poezia lor „face din actul poeticii un joc conştient, un artificiu ironic", cu efect de ingenuitate pierdută. Atitudinea ironică a postmoderniştilor poate părea o atitudine neserioasă, o persiflare a valorilor, dar lirica lor nu face altceva decât să ia „în posesie realitatea", sfidând iluzia şi nevoie de utopie. Un exponent al postmoderniştilor este **Mircea Cărtărescu**, în creaţia căruia se poate remarca o atitudine de ironie tandră faţă de realitatea banală şi experienţa personală: „Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obişnuite ale vieţii mele de om obişnuit formează conţinutul poeziei, care devine preponderent ca importanţă faţă de formă". Alţi poeţi care dezvoltă o lirică postmodernistă „care coboară în stradă", remarcabilă prin ironie şi autoironie, imaginativ ludic şi procedee textualiste sunt: **Florin Iaru, Alexandru Muşina, Mariana Marin, Simona Popescu, Caius Dobrescu, Traian T.Coşovei** etc.

◆ CURENTE CULTURALE/ LITERARE
ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

NEOMODERNISMUL ◆ POSTMODERNISMUL

NEOMODERNISMUL

Neomodernismul poetic sau ***Generaţia '60*** (1960-1980) a însemnat o ***revigorare a poeziei***, o revenire a discursului liric interbelic la ***formulele de expresie metaforice***, la ***imaginile artistice***, la ***reflecţii filozofice***. Poeţii acestei perioade se întorc, după perioada întunecată a realismului socialist, la ***metafore subtile***, la ***ironie***, la marile ***teme filozofice*** ale poeziei interbelice, la ***mit*** şi ***intelectualism***.

Relaxarea ideologică ulterioară „obsedantului deceniu" profilează un climat favorabil reafirmării marilor valori din perioada interbelică şi se reînnoadă relaţiile cu modernismul şi cu tradiţionalismul.

Particularităţile tematice şi estetice ale liricii postmoderniste se pot identifica în următoarele formule de creaţie:

*ambiguitatea limbajului
*subtilitatea şi transparenţa metaforelor
*imaginile artistice excentrice
*intelectualismul lexicului poetic
*reflexia filozofică rafinată

Meritul incontestabil al neomoderniştilor constă în reabilitarea libertăţii de expresie, a autonomiei esteticului după mai mult de un deceniu de dogmatism ideologic şi de depreciere a creaţiilor literare.

Poeţii tineri ai vremii au înnoit poezia şi au înălţat-o pe culmi neatinse: **Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Leonid Dimov, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Cezar Baltag, Florin Mugur, Constanţa Buzea, Adrian Păunescu**. Acestora li s-au alăturat poeţii maturi, cu opera cenzurată de factorii politici ai vremii: **Emil Botta, Ştefan Augustin Doinaş, Geo Dumitrescu** etc.

„CĂTRE GALATEEA”*

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

Perioada postbelică ◆ **artă poetică neomodernistă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

Definiție: *Arta poetică (fr. „l'art poetique”; lat. „ars poetica”)* definește un *ansamblu de trăsături* care compun *concepția artistică a unui scriitor despre lume și viață, Univers, condiția omului în lume,* precum și *viziunea despre menirea artistului și rolul creației sale, realizate într-un limbaj și o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură națională.*

Volumul „Dreptul la timp” (1965) produce o schimbare de accent în poezia lui **Nichita Stănescu (1933–1983)**, care echivalează cu surprinzătoarea cotitură petrecută la Blaga odată cu apariția volumului „În marea trecere”. **Eugen Simion** afirmă că din lectura filozofiei antice și a poemelor cosmogonice Nichita Stănescu a creat „propria cosmogonie”, într-o viziune cu totul personalizată: „Mitului morții i se substituie, ca în majoritatea versurilor lui Nichita Stănescu, mitul orfic al cântecului”.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică lui Nichita Stănescu, a cărei interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie, prin ***funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor.*** Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris „un imn involuntar dedicat Maiestății sale Cuvântul și antinomiilor lui Necuvântul” (C-tin Crișan), o poezie originală prin expresivitate și imagistica de o transparență surprinzătoare.

Propriu oricărei **arte poetice**, **lirismul subiectiv** se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** reprezentate de ***verbele și pronumele la persoana I*** - „știu”, „nu am răbdare”, „mă rog”, „meu”, „mi”, ***prin mărcile lexico-gramaticale ale adresării directe, pronume și verbe la persoana a II-a,*** „nu știi”, „spui”, „ta”, „tău”, „tine” și prin ***imperativul-laitmotiv*** „naște-mă”.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia „Către Galateea” face parte din volumul **„Dreptul la timp” (1965)** și este o **artă poetică neomodernistă**, ilustrând concepția lirică a lui Nichita Stănescu despre creație și iubire, prin inversarea relației artist-operă, în sensul că opera este cea care consacră, „naște” artistul.

* Pentru paralelă literară între două poezii, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele și sinteze literare"*, autor *prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Poezia „Către Galateea” este alcătuită din **trei secvențe lirice**, prima având ***șapte versuri***, iar celelalte două câte ***nouă versuri***. Ca unitate compozițională, fiecare dintre **secvențe** începe cu ***verbul la prezent*** „știu”, definind **eul liric omniscient** și se termină cu o **rugăciune** - „mă rog de tine” - pentru a cere cu smerenie **dreptul la timp**, idee ilustrată de ***imperativul*** „naște-mă”. ***Metafora*** „Galateea” simbolizează **creația lirică, poezia**, ca formă supremă de cunoaștere.

Semnificația titlului. „Către Galateea” dezvăluie încă din titlu relația ideatică a poeziei cu povestea mitică din care Nichita Stănescu preia atât personajul feminin, cât și pasiunea creatorului. Legenda antică spune că sculptorul Pygmalion a creat o splendidă statuie de fildeș, pe care a numit-o Galateea și de care s-a îndrăgostit atât de tare, încât zeița Afrodita a dat viață statuii, care a devenit soția creatorului ei. Așadar, încă din titlu este sugerată **tema poeziei**, care îmbină, într-o formulă artistică inedită, **creația cu dragostea**. Galateea, ca simbol al vieții, este invocată de eul liric pentru eliberare spirituală și așezarea artistului în relație cu timpul și iubirea. „Pygmalion a devenit ***simbolul creatorului***, care își însuflețește opera prin încrederea infinită în ***idealul artei***, iar Galateea, un nume pentru ***minunile*** ei” (Teodor Parapiru).

Prima secvență lirică începe cu o **adresare directă subtilă** și o **afirmație atotștiutoare** a sinelui poetic, „Îți știu”, urmate de ***adjectivul nehotărât*** „toate”, element convingător pentru **omnisciența eului liric**, „toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile”, versul constituind **incipitul** poeziei. Poetul este un demiurg care-și cunoaște în detaliu creația, „și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău/ [...]/ și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău”, identificând cu precizie **timpul**, etapele creației, „și secunda”:

„Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile
și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă.”

Odată finalizată, creația își domină creatorul, care este înmărmurit de minunația ei și prin care el ar putea să fie statornicit în timp, de aceea, nerăbdător, o imploră, îngenunchind în fața acestei perfecțiuni: „și genunchiul mi-l pun în pietre/ și mă rog de tine,/ naște-mă.”

Secvența a doua debutează cu același vers al **omniscienței eului liric**, „Știu”, prin care poetul ilustrează, de data aceasta, o **cuprindere**

totală a orizontului cunoașterii, „tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape -", identificând conceptele care-l definesc prin **repere deictice temporale**: „după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea.../ și tot ce e dincolo de ele". Se remarcă prezența ***adjectivului nehotărât*** „tot", care întregește perspectiva cunoașterii:

„Știu tot ce e mai departe de tine,
atât de departe, încât nu mai există aproape-
după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea...
și tot ce e dincolo de ele,
și atât de departe, încât nu mai are niciun nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Și mă rog de tine,
naște-mă."

Rugăciunea eului liric este ***un laitmotiv*** al poeziei, fiind explicată în continuare nevoia de implorare pentru a-și câștiga, prin creație, **dreptul la timp**: „îndoi genunchiul și-l pun/ pe genunchiul pietrelor, care-l îngână./ Și mă rog de tine,/ naște-mă".

În **uitima secvență**, eul liric este **omniscient și omnipotent**, sugerând **anticiparea cunoașterii**, deoarece „Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine". Superioritatea eului liric constă în faptul că el poate cunoaște creația în esența ei, dincolo de aparență, întrucât numai el poate sesiza „bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi" și poate intui „sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui":

„Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine,
bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,
sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,
copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile - mișcătoare umbre ale sângelui tău,
și pietrele, pietrele - umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,
naște-mă. Naște-mă."

Creația ia naștere, capătă viață sub privirea plină de umilință a eului poetic, care observă fascinat cum „copacii" devin „umbre de lemn ale vinelor tale", iar „râurile" curg prin sângele ei. ***Motivul pietrei***, reluat în fiecare strofă, poate semnifica **suferința creatorului** ori **sacrificiul sinelui** făcut pentru împlinirea creației ideale, la care se adaugă invocarea arzătoare, construită evolutiv, într-un crescendo dramatic: „și pietrele, pietrele - umbre de piatră/ ale genunchiului meu,/ pe care mi-l plec în fața

ta și mă rog de tine,/ naște-mă. Naște-mă." Ruga poetului se îndreaptă către propria creație, de la care așteaptă cu nerăbdare nașterea ca artist, așa cum și el îi dăruise viață.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susținută de ***sugestia*** creată prin ***enumerația*** atributelor operei, alternând între concret și abstract: „timpurile", „mișcările", „parfumurile", „umbra", „tăcerile", „sânul", „mersul", „melancolia", „inelul". Ca ***element de recurență***, este evident ***imperativul verbului*** „naște-mă", ***laitmotivul ideatic*** cu care se finalizează fiecare strofă și care se repetă în ultimul vers al poeziei, creând o tensiune emoționantă a implorării propriei creații, singura care-l poate așeza definitiv într-un timp al artei, la care poetul consideră că are dreptul să spere.

Expresivitatea poeziei este susținută de ***verbele*** aflate la ***prezentul gnomic*** (exprimă acțiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*), care sugerează ***permanentizarea*** atitudinii imploratoare a artistului față de propria creație de a-i acorda „dreptul la timp" în artă, precum și a certitudinii că produsul artistic îl poate valida ca artist, îl poate eterniza: „știu", „au", „am răbdare", „e", „există", „are", „pun", „îngână", „spui", „mă rog" etc.

Ambiguitatea stilistică se bazează pe echivocul creat prin utilizarea ***persoanei I singular*** ca marcă a eului liric omniscient, procedeu care argumentează, prin ineditul combinației, neomodernismul poeziei.

Prozodia este **neomodernistă**, prin ***versurile inegale***, ***rima albă*** și ***ritmul variat***, impus de organizarea ideilor poetice prin **ingambament**. Măsura versurilor este variabilă, între 21 de silabe- versul cel mai lung- și 3 silabe, invocația „naște-mă".

Referindu-se la particularitatea creației lirice a lui Nichita Stănescu, Eugen Simion afirma: „Toate aventurile spirituale ale lui Nichita Stănescu sfârșesc în același fel: în aproximarea, eterna aproximare a sinelui, «cogito»-ul poeziei sale, centrul gânditor al acestei Utopii, opera unui mare poet".

„LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA”*

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

Perioada postbelică ◆ **artă poetică erotică neomodernistă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv
- tema: Iubirea -

***Definiție**: Arta poetică (fr. „l'art poetique”; lat. „ars poetica”)* definește un *ansamblu de trăsături* care compun *concepția artistică a unui scriitor despre lume și viață, Univers, condiția omului în lume,* precum și *viziunea despre menirea artistului și rolul creației sale, realizate într-un limbaj și o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură națională.*

Poezia „Leoaică tânără, iubirea” face parte din volumul „O viziune a sentimentelor” (1964), în care **Nichita Stănescu (1933 – 1983)**, prin ***cuvântul poetic esențial***, vizualizează iubirea ca sentiment, ca stare extatică a eului poetic, reflectând **lirismul subiectiv.**

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărui interpretare implică transparența imaginilor și proiecția cosmică prin originalitatea metaforelor și simetria compoziției, prin ***funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor.***

Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris „un imn involuntar dedicat Maiestății sale Cuvântul și antinomiilor lui Necuvântul” (**C-tin Crișan**), o poezie originală prin expresivitate și imagistica de o transparență surprinzătoare. Este considerată o **capodoperă a liricii erotice românești și o artă poetică,** deoarece **lirismul subiectiv** se manifestă și în această poezie, confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** de ***persoana I*** ale ***verbului*** „mi-am dus” ***și pronumelui*** „mi-”, „m-”, „mă”, „meu”.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia „Leoaică tânără, iubirea” este structurată în **trei secvențe lirice,** corespunzătoare celor trei strofe inegale, prima având 6 versuri, a doua 8 versuri, iar ultima 10 versuri.

Tema o constituie consecințele pe care iubirea intensă, năvălind ca un animal de pradă în spațiul sensibilității poetice, le are asupra raportului eului poetic cu lumea exterioară și cu sinele totodată. Poezia „Leoaică tânără, iubirea” este **o confesiune lirică** a lui Nichita Stănescu, **o artă poetică erotică**, în care eul liric este puternic marcat de intensitatea și forța celui mai uman sentiment, iubirea.

Titlul este exprimat printr-o metaforă în care transparența imaginii sugerează extazul poetic la apariția neașteptată a iubirii, văzute sub forma unui animal de pradă agresiv, „leoaica tânără”, explicitată chiar de poet prin ***apoziția*** „iubirea”.

Prima strofă exprimă vizualizarea sentimentului de iubire, sub forma unei tinere leoaice violente, care îi sare „în față” eului liric, având efecte devoratoare asupra identității sinelui, înfigându-și „colții albi [...] în față” și mușcându-l „de față”.

„Leoaică tânără, iubirea,
mi-a sărit în față.
Mă pândise-n încordare
mai demult.
Colții albi mi i-a înfipt în față,
m-a mușcat, leoaica, azi de față.”

Pronumele la persoana I, „mi”, „mă”, „mi”, „m-”, potențează ***confesiunea*** eului poetic în sensul că el era conștient de eventualitatea ivirii sentimentului de dragoste, care-l „pândise-n încordare/ mai demult”, dar nu se aștepta ca acesta să fie atât de puternic, să aibă atâta forță devastatoare „mi-a sărit în față”, „colții albi mi i-a înfipt în față”, „m-a mușcat [...] de față”. Ca ***element de recurență***, reiterarea cuvântului „față” este un ***laitmotiv*** prin care se reliefează pierderea integrității psihice, mutilarea evidentă a sufletului atacat de agresivul sentiment.

Strofa a doua accentuează efectul psihologic al acestei neașteptate întâlniri cu o emoție nouă, necunoscută, iubirea, care degajă asupra sensibilității eului poetic o energie omnipotentă, extinsă asupra întregului Univers: „Și deodată-n jurul meu, natura”. Forța agresivă și fascinantă a iubirii reordonează lumea după legile ei proprii, într-un joc al cercurilor concentrice, ca simbol al perfecțiunii: „se făcu un cerc de-a dura,/ când mai larg când mai aproape,/ ca o strângere de ape”. Eul liric se simte în acest nou Univers un adevărat „centrum mundi”, un nucleu existențial, care poate reorganiza totul în jurul său, după alte percepții, cu o forță impresionantă:

„Și deodată-n jurul meu, natura
se făcu un cerc, de-a-dura,
când mai larg, când mai aproape,
ca o strângere de ape.
Și privirea-n sus țâșni,
curcubeu tăiat în două,
și auzul o-ntâlni
tocmai lângă ciocârlii.”

Privirea, ca şi auzul, pot fi simboluri al perspectivei sinelui, se înalţă „tocmai lângă ciocârlii", sugerând faptul că apariţia iubirii este o manifestare superioară a bucuriei supreme, a extazului percepute cu toate simţurile, mai ales că se spune că ciocârlia este pasărea care zboară cel mai sus şi are un viers cu totul aparte. Eul liric este dominat de noul sentiment neaşteptat, care-l copleşeşte, „Şi privirea-n sus ţâşni,/ curcubeu tăiat în două", curcubeul, ca simbol al unei fericiri nesperate, poate semnifica un fenomen rar şi fascinant, ca şi iubirea, sau poate fi un adevărat arc de triumf, de izbândă cerească, reflectat în sufletul prea plin al eului poetic.

Strofa a treia revine la momentul iniţial, „leoaica arămie/ cu mişcările viclene" fiind metafora iubirii agresive, insinuante, devoratoare pentru eul liric:

„Mi-am dus mâna la sprânceană,
la tâmplă şi la bărbie,
dar mâna nu le mai ştie.
Şi alunecă-n neştire
pe-un deşert în strălucire
peste care trece-alene
o leoaică arămie
cu mişcările viclene,
încă-o vreme,
şi-ncă-o vreme..."

Sinele poetic îşi pierde concreteţea şi contururile sub puterea devastatoare a iubirii, simţurile se estompează: „Mi-am dus mâna la sprânceană,/ la tâmplă şi la bărbie,/ dar mâna nu le mai ştie", poetul nu se mai recunoaşte, simţindu-se confuz şi bulversat de „atacul" surprinzător al unui simţământ extrem de agil. Eul liric identifică sentimentul, nu mai este o „leoaică tânără" oarecare, ci „arămie", ştie că iubirea este perfidă, are „mişcările viclene", dar fericirea trăită acum vine după o perioadă ternă a vieţii, „un deşert", care capătă brusc „strălucire". Iubirea, ca formă a spiritului, învinge timpul, dând energie şi profunzime vieţii „înc-o vreme,/ şi-ncă-o vreme...". Sau poate, temător, eul liric este nesigur, nu ştie cât timp iubirea îl va ferici.

În ***spirit neomodernist***, poezia este o romanţă cantabilă a iubirii, sentiment materializat, vizualizat de Nichita Stănescu, stare sufletească ce capătă puteri demiurgice asupra sensibilităţii eului poetic, înălţându-l în centrul lumii care, la rândul ei, se reordonează sub forţa miraculoasă a celui mai uman sentiment.

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susţinută de ***sugestia*** creată prin ***metafora*** „leoaică", imaginea transparentă a iubirii, sentiment puternic, agresiv, având repercusiuni decisive asupra sensibilităţii eului liric. Ca ***element de recurenţă***, ***substantivul*** „faţă" este un ***laitmotiv ideatic*** al primei strofe, care profilează ***ambiguitatea stilistică*** a poeziei, prin echivocul lexical care insinuează starea sufletească. Sensul ambiguu al efervescenţei interioare reiese şi din ultima strofă, unde aceeaşi semantică ambiguă se concretizează prin elemente ale feţei: „sprânceană", „tâmplă", „bărbie", semnificând buimăceala şi bulversarea oricărui îndrăgostit, care nu mai percepe lumea la fel ca înainte. ***Epitetele cromatice*** „colţii albi", „leoaică arămie" şi ***epitetele metaforice*** „leoaică tânără", „mişcările viclene" potenţează intensitatea sentimentului, forţa lui devoratoare. ***Repetiţia*** „înc-o vreme,/ şi-ncă-o vreme..." proiectează sentimentul iubirii într-un viitor nedefinit şi incert, iar ***punctele de suspensie*** insinuează o stare de nesiguranţă temătoare a îndrăgostitului care ştie că simţământul este viclean şi perisabil.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susţinută de ***oralitatea*** stilului, care conferă persuasiune stării emoţionale imposibil de controlat, realizată prin cuvinte şi expresii din ***limbajul colocvial***: „mă pândise", „i-a înfipt", „de-a-dura", „ţâşni", „alene". ***Verbele*** aflate, în mod surprinzător, la ***perfect simplu***, timp propriu poveştilor, sugerează ideea că iubirea este un sentiment nou, abia ivit, exprimând o acţiune de dată recentă cu efecte năucitoare asupra îndrăgostitului: „se făcu", „ţâşni", „o-ntâlni".

Imagistica inedită a liricii stănesciene este o adevărată aventură spirituală şi lingvistică, ce defineşte un inovator al Cuvântului şi Necuvântului, Nichita Stănescu fiind nu numai „un model reprezentativ al poeziei contemporane, ci şi o conştiinţă artistică ce regândeşte, de la capăt, întreaga poeticitate în articulaţiile ei, propunând o operă de o mare profunzime şi originalitate, [...] descoperă poezia într-un «loc» nou, cu care nu eram obişnuiţi". **(Ştefania Mincu)**

„POVESTE SENTIMENTALĂ"

de Nichita Stănescu
(autor canonic)

Perioada postbelică ◆ **artă poetică erotică neomodernistă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv
- tema: Iubirea -

Definiție: *Arta poetică (fr. „l'art poetique"; lat. „ars poetica")* definește un *ansamblu de trăsături* care compun *concepția artistică a unui scriitor despre lume și viață, Univers, condiția omului în lume,* precum și *viziunea despre menirea artistului și rolul creației sale, realizate într-un limbaj și o tehnică artistică proprii, care-l particularizează în întreaga literatură națională.*

„O viziune a sentimentelor" (1964) este primul volum notabil din lirica lui **Nichita Stănescu (1933 – 1983),** prin magia ludică, muzicalitatea imprevizibilă a versurilor și mai ales prin „suavitatea dinamică, șocantă, răsturnătoare de perspective" a poeziei. **(Eugen Simion)** Poemul „Poveste sentimentală" nu se înscrie însă în erotismul stănescian, titlul „răsturnând" sensul explicit al textului liric. „Povestea" este o spiritualizare lingvistică, o „aventură a cuvântului", depistabilă abia în ultimele versuri ale poeziei.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică poetului Nichita Stănescu, a cărui interpretare implică transparența imaginilor și originalitatea metaforelor, prin ***funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor.***

Poet neomodernist, Nichita Stănescu a scris „un imn involuntar dedicat Maiestății sale Cuvântul și antinomiilor lui Necuvântul" **(C-tin Crișan)**, o poezie originală prin expresivitate și imagistica de o transparență surprinzătoare.

Lirismul subiectiv domină poezia, confirmând prezența eului liric prin ***mărcile lexico-gramaticale*** de ***persoana I*** ale ***verbelor*** „vedeam", „stăteam", „înfigeam", „iubeam", ale ***pronumelor care definesc și adresarea directă:*** „eu", „tu", „ne", „mi-", „te" etc.

(Structura și compoziția textului poetic)

Poezia „Poveste sentimentală" nu este structurată în strofe, **incipitul** sugerând urmarea unei acțiuni, a unui sentiment, a unei emoții: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des." Întâlnirea cuplului este atemporală, „Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu - la cealaltă" și are semnificația spirituală a unui act artistic, exprimată printr-o comparație: „ca două toarte de amforă".

Cuvintele, ipostaze ale îndrăgostiților, devin tandre, magice prin zborul lor fluidic și influențează în egală măsură pe fiecare dintre cei doi „poli" ai iubirii: „Numai cuvintele zburau între noi,/ înainte și înapoi". Sentimentul iubirii este identificat cu vârtejul cuvintelor care au forță imploratoare („îmi lăsam un genunchi, /iar cotul mi-l înfigeam în pământ"), comparabilă cu viguroasa călcătură a leului: „Vârtejul lor putea fi aproape zărit,/ și deodată,/ îmi lăsam un genunchi, /iar cotul mi-l înfigeam în pământ,/ numai ca să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt, ca pe sub laba unui leu alergând."

Însuflețitorul avânt al cuvintelor, care sunt măști ale îndrăgostiților și adevărații protagoniștii ai demersului liric, este reluat în finalul poeziei, în versuri ușor modificate: „Cuvintele se roteau, se roteau între noi,/ înainte și înapoi,/ și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput." ***Versul-laitmotiv*** „înainte și înapoi" amplifică, prin adverbele antitetice, logosul erotic, evidențiind reciprocitatea necesară și infailibilă a sentimentelor. Combustia iubirii naște o energie ce intensifică apropierea cuvintelor de Geneză, „structura materiei, de la-nceput", vârtejul lor se vizualizează, „putea fi aproape zărit" sau „un vârtej aproape văzut".

Logosul și Erosul se armonizează în această „Poveste sentimentală", care însă este lipsită de patetism, de sentimentalismul siropos obișnuit, particularizând un erotism spiritualizat până la zborul cuvintelor născute odată cu revelația iubirii ori destinate în recrearea materiei la Facerea lumii.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei este susținută de marea frecvență a predicatelor, care conferă dinamism textului liric, însuși sentimentul concretizându-se în verb. ***Imperfectul***, timpul dominant al verbelor, exprimă o permanentizare a acțiunii, a sentimentului, a emoției, a forței cuvântului: „vedeam", „stăteam", „zburau", „putea", „lăsam", „înfigeam", „se roteau", „te iubeam", „repetau". Singurul verb la ***conjunctiv prezent***, „ să privesc", învederează dorința idilică, forța cuvântului erotic.

Sugestia demersului erotic se distinge prin ***metafora*** timpului spiritual, „o margine-a orei", prin ***comparațiile*** „ca două toarte de amforă", „ca pe sub laba unui leu alergând".

Remarcabil este ***lirismul subiectiv***, cele două personaje, „eu/ tu", se află de o parte și de alta a timpului erotic vizualizat „între noi" prin cuvintele ce se rotesc și se repetă fascinant și extatic.

Ingambamentul prozodic ilustrează perspectiva neomodernistă a liricii ca și ***absența rimei***, iar ***măsura*** variază, în funcție de configurarea ideilor, de la 5 la 13 silabe.

Noutatea poeziei lui Nichita Stănescu este incontestabilă, imaginând „o lume a stărilor de suflet substanțială, densă, în care sentimentele se ating, se lovesc și se rănesc." Volumul „O viziune a sentimentelor" cuprinde poeme de o profundă originalitate, este peste tot „o atingere atât de vibrantă cu lumea, încât obiectele ce izvorăsc, fragede, pure, matinale, din spuma imaginației sunt în același timp foarte materiale și aproape transparente [...] poetul nu vede pur și simplu lumea din jur, nu aude, nu miroase, nu pipăie ființele, materiile, lucrurile: el este însuși văzul, auzul, mirosul, pipăitul, organ senzorial imens și multiplu". (**Nicolae Manolescu**, ***„Literatura română postbelică"***)

„ECHERUL"

de Marin Sorescu

(autor canonic)

Perioada postbelică ◆ **poezie neomodernistă** ◆ poezie lirică

Marin Sorescu (1936-1996) a debutat cu volumul de poezii parodice intitulat plastic **„Singur printre poeți", publicat în 1964.** Înzestrat cu un spirit ironic și ludic, gravele teme ale liricii sunt străbătute de aceeași tonalitate jucăușă.

Poezia „Echerul" face parte din **volumul „Tușiți" din 1970** și ilustrează ironia fermecătoare specifică scrierilor lui Marin Sorescu. Deși în plină perioadă a neomodernismului, poezia sa păstrează fondul tradițional al liricii, învelit într-o formă limpede și încântătoare, în care versul este „scuturat de toate podoabele" și „descrețește fruntea". (**Eugen Simion**)

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o viziune artistică specifică artistului Marin Sorescu, a cărui interpretare implică reflectarea sensibilă în poezie a unor aspecte sociale, prin ***funcția expresivă și estetică a cuvântului și sunetelor.*** **Poet neomodernist**, Marin Sorescu are „capacitatea excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune" (**G.Călinescu**), printr-o caricaturizare a vieții, a unor aspecte ale realului.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin ***adresarea directă***, prin tonul gnomic către cititor, mărcile lexico-gramaticale fiind reprezentate de ***verbe la persoana a II-a***: „așezi", „citești", „ascultați", „priviți". **Lirismul obiectiv** este evident în enumerarea însușirilor echerului, ca obiect foarte util în viața omului, prin ***verbele la persoana a III-a***: „devine", „se umflă", „sunt".

Titlul „Echerul" este o ***metaforă*** a percepерii vieții de către oameni, care au cu toții un șablon prin care privesc lumea înconjurătoare, instrument care-i lipsește de bucuria și satisfacția cunoașterii.

(Structură, semnificații, limbaj poetic)

Poezia „Echer" de Marin Sorescu este alcătuită din **cinci strofe** inegale ca mărime și **două distihuri**, structură ce constiuie un argument pentru încadrarea poeziei în ***neomodernism***.

Strofa întâi exprimă o dublă utilitate a echerului, una firească, în matematică și alta insolită, ca instrument literar. **Incipitul** este constituit dintr-o definiție persiflantă a instrumentului matematic, „Echerul, folosit și în matematică", conjuncția „și" fiind o înțepătură acidă a faptului că lumea se schimbă, că valorile care erau certe se diluează încet-încet înspre percepția facilă:

„Echerul, folosit și în matematică,
Devine tot mai mult
Un instrument literar."

În mod obișnuit, acest obiect este necesar în desenarea figurilor geometrice și, așa cum se explică în dicționar, este folosit pentru construirea și verificarea unghiurilor drepte sau pentru trasarea dreptelor paralele cu o anumită direcție dată. Poetul îi prevestește, însă, o altă întrebuințare, mai potrivită decât rostul adevărat, acela de „instrument literar".

Nota ironică specifică lui Marin Sorescu este evidentă în **distihul** următor, „Cu el poți citi cu succes/ O mulțime de opere", utilizarea instrumentului matematic în lecturarea literaturii șochează, însă se justifică în lumea contemporană, a cărei superficialitate restrânge interesul pentru cultură la o măsurătoare strictă și precisă.

În **strofa următoare,** printr-o ***adresare directă***, eul liric oferă cu ironie instrucțiunile de folosire a echerului în citirea operei literare. Așezat cu grijă pe prima pagină a cărții, echerul lasă vizibil numai textul din „afara liniilor lui/ De lemn."

„Îl așezi frumos
Pe prima pagină,
Și nu citești decât ce scapă
În afara liniilor lui
De lemn."

Citind numai ceea ce nu este acoperit de echer, ci doar ceea ce se poate citi în interiorul liniilor lui, poți să pierzi tocmai esența ideatică, deoarece este imposibil să potrivești locul exact care să delimitezе în interior substanța operei.

În **strofa a treia**, ideea citirii fugare, a şablonizării sensurilor literare se sugerează prin împuţinarea cuvintelor din vocabularul oamenilor, ceea ce duce la superficialitate, la nepăsare faţă de instrucţie.

„Împuţinate,
Cuvintele se umflă
Ca nişte broaşte,
Sugând şi sensul celor ascunse.
O jumătate de verb
Te face să urli
De acţiunea tuturor romanelor
Din viitorul deceniu."

Cuvintele „Împuţinate" se deformează, se deturnează de la sensurile lor -„se umflă/ Ca nişte broaşte"-, pericolul fiind acela că se diminuează astfel „şi sensul celor ascunse". Jumătatea de verb care se poate citi la marginea echerului te incită, totuşi, „Te face să urli" şi să regreţi sfâşietor că nu mai poţi afla „acţiunea tuturor romanelor/ Din viitorul deceniu". Absenţa lecturii va avea repercusiuni dezagreabile, omul va fi mult mai incult ca astăzi, pentru că pe el nu-l vor mai interesa operele viitorului deceniu.

Ironia poetului devine acidă în **distihul** următor, când acţiunea echerului se extinde şi acţionează nu numai în ceea ce priveşte lumea cărţilor, ci şi în alte domenii ale vieţii cotidiene: „Apoi echerul se poate extinde/ Şi în viaţa de toate zilele." Superficialitatea receptării se extinde şi asupra existenţei umane, asupra tuturor aspectelor care compun viaţa de fiecare zi, din care poţi scăpa tocmai ceea ce este important.

În **strofa a patra**, echerul nu mai este un instrument privit cu amuzament, ci un simbol al spiritului limitat al oamenilor, care percep dogmatic, şablonat viaţa:

„Sunetele, imaginile, sufletele
Sunt exagerat de mari,
Ascultaţi vorbele cu echerul,
Priviţi spectacolele cu echerul."

Începând cu această strofă, ***persoana a doua singular este înlocuită cu persoana a doua plural***, deoarece referirea poetului iese din zona individului, a celui care intră în mod singular în contact cu textul literar şi se manifestă global, la nivelul societăţii în general. „Sunetele, imaginile, sufletele" devin „exagerat de mari". Din această cauză, atrage atenţia poetul cu sarcasm, ele ar trebui reduse, restrânse la banal, iar pentru aceasta, vorbele trebuie ascultate cu echerul şi spectacolul vieţii trebuie privit cu acelaşi instrument care limitează percepţia. O sugestie subtilă a imaginii exprimate poate fi insultătoare pentru oameni, sunetele, imaginile

ajung prea mari faţă de sensibilitatea, interesul pentru conţinut care slăbesc atât de mult, încât nu mai pot umple sufletele.

Ultima strofă amplifică ironia ascuţită a poetului care îndeamnă oamenii să nu se „aventureze" într-o dragoste adevărată fără să aibă „un echer la butonieră":

„Nu vă aventuraţi
Într-o dragoste adevărată
Fără un echer la butonieră.
Şi de asemenea, seara, înainte de culcare,
Puneţi la capul patului un echer
Pentru visele voastre de aur."

Ultimele versuri evidenţiază un sarcasm amar al poetului, prin care se adânceşte incompatibilitatea dintre instrumentul matematic, ce măsoară rigid, stabilind cote exacte şi domeniul căruia i se aplică în mod cu totul nepotrivit: dragostea. Visurile pe care le au oamenii, unele foarte ambiţioase, „de aur", s-ar anula prin uniformizare, prin platitudine, de aceea poetul îndeamnă ironic: „Puneţi la capul patului un echer/ Pentru visele voastre de aur". Oamenii ar ajunge astfel ca nişte roboţi, fără personalitate, fără idealuri, fără străluciri spirituale, ducând o viaţă ternă, monotonă.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Perspectiva neomodernistă a discursului liric este susţinută de ***sugestia*** creată prin ***metafora*** „echerului", imaginea transparentă a superficialităţii umane, a lipsei de interes pentru conţinut, pentru o cultură amplă. Instrumentul matematic profilează ***ambiguitatea stilistică*** a poeziei, prin echivocul lexical care insinuează lipsa interesului pentru lectură, ceea ce duce la ignoranţă. Sensul ambiguu al efervescenţei interioare reiese şi din ultima strofă, unde aceeaşi semantică echivocă trimite la idealurile „de aur" care n-ar trebui îngrădite.

Expresivitatea neomodernistă a poeziei este susţinută de registrul colocvial, care conferă persuasiune sfatului pe care eul liric îl dă cititorilor. Remarcabilă este coexistenţa ***verbelor la persoana a II-a şi a III-a***, precum şi faptul că ele nu sunt numeroase, ci utilizarea lor strict necesară argumentează împletirea armonioasă a **lirismului subiectiv cu cel obiectiv**: „aşezi", „citeşti", „ascultaţi", „priviţi"/ „devine", „se umflă", „sunt".

Referindu-se la lirica lui Marin Sorescu, criticul **Marian Popa** remarca: „Expresia simplă, tonul prozaic, familiar şi clar; e promovat poemul eseistic şi chiar didactic; din viaţa cotidiană sunt extrase poezia şi semnificaţiile generale, uneori prin asociaţii. Ulterior, întrebările se amestecă cu refuzurile, figurând o criză inteligentă a inteligenţei".

„POVESTE"

de Marin Sorescu
(autor canonic)

Perioada postbelică ◆ **poezie neomodernistă** ◆ poezie lirică ◆ lirism subiectiv

- tema: Iubirea -

Marin Sorescu (1936-1996) este, în poezie, un spirit „demitizant", dar original prin „capacitatea expresiei de a sugera raporturi nevăzute dintre lucruri" (Eugen Simion), prin specularea unor sentimente sau întâmplări cu efecte ironice, „dând cu tifla în dreapta şi în stânga", dar mai ales prin ademenirea cititorului spre un final inedit, „pentru că presimţi că acolo se află, mai totdeauna, o concluzie năstruşnică, poanta care te atrage pentru plăcerea ei fulgerătoare." (Eugen Negrici)

Poezia **„Poveste"** face parte din volumul ***„Moartea ceasului" (1967)*** şi ilustrează expresia voit prozaică prin care Marin Sorescu recompune sentimentul de iubire din elemente ale naturii, schimbând unghiul emoţiei printr-un joc de cuvinte, printr-un artificiu formal.

Imaginarul poetic transfigurează realitatea concretă într-o simţire artistică specifică lui Marin Sorescu, a cărui interpretare implică reflectarea sensibilă a propriilor sentimente, prin ***funcţia expresivă şi estetică a cuvântului şi sunetelor.*** Poet neomodernist, Marin Sorescu are priceperea excepţională de a „jongla cu formulele literare" într-un „spirit ludic-parodic" (Ion Pop), prin persiflarea vieţii şi a sentimentelor proprii.

Lirismul subiectiv se manifestă în această poezie prin ***pronumele şi verbele la persoana I***, „meu", „ne", „vom merge", „vom râde" şi prin ***adresarea directă*** către iubită, construită prin ***pronume şi verbe la persoana a II-a***: „sufletul tău", „dragostea ta". **Lirismul obiectiv** este evident în finalul poeziei, când sugerarea senzaţiilor emoţionale se creează prin ***verbele şi pronumele la persoana a III-a***: „va ieşi", „să spună", „ea", „să dea".

Titlul sugerează o iubire ca-n poveşti sau o poveste de iubire căreia, în mod firesc, i se diluează forţa magică odată cu trecerea timpului şi a existenţei umane.

Intensitatea sentimentelor celor două ***suflete-personaj*** ale „poveştii" de iubire este metaforizată prin felul ***combustibilului*** cu ajutorul căruia *funcţionează* fiecare dintre ele. Afirmaţia fără dubiu din **incipit** denotă o bună cunoaştere a relaţiei erotice, eul liric apreciind cu

ironie gradul de afectivitate al fiecăruia: „Sufletul tău funcţionează cu lemne,/ Iar al meu cu electricitate." De altfel, prima strofă poate constitui şi „cheia" întregii poezii, tema erotică fiind exprimată prin mai multe ***motive poetice,*** care par ironice şi prozaice, dar care au o evidentă încărcătură emoţională:

„Sufletul tău funcţionează cu lemne,
Iar al meu cu electricitate.
Dragostea ta scoate fum,
A mea e din flăcări curate."

Materialul ardent al iubirii este diferit pentru fiecare dintre cei doi îndrăgostiţi, sufletul lui emite „flăcări curate", în *opoziţie* cu al ei, care doar „scoate fum". Sugerarea unui puternic sentiment de dragoste prin ***metafora electricităţii*** conferă modernitate şi vioiciune simţământului, în contrast cu ***lemnele***, a căror ardere este lentă, fără strălucire, vetustă.

Strofa a doua începe cu adverbul „totuşi", care accentuează persiflarea erotică, sugerând *concesia* pe care îndrăgostitul este dispus să o facă în numele iubirii: „Totuşi vom mai merge împreună/ O bună bucată de pământ,/ O bună bucată de cer,/ O bună bucată de lună./ Vom fi fericiţi pentru iarbă/ Şi pentru lac,/ Vom râde pentru copac,/ Vom slăvi drumul cu câte-o gură/ Şi vom ţine un moment de reculegere/ Pentru fiecare cotitură." Procedeul artistic al ***enumeraţiei*** sugerează crâmpeie de viaţă comună, „bucată de pământ", „bucată de cer", „bucată de lună", cuplul urmând să se bucure pentru tot ceea ce se află pe lume şi pentru tot ce-i înconjoară: pentru iarbă, pentru lac, pentru copac, acestea fiind simboluri ale existenţei. ***Verbele la viitor*** sugerează faptul că îndrăgostiţii ar putea cunoaşte extazul iubirii, „Vom slăvi drumul cu câte-o gură", iar cotiturile neprevăzute şi dezagreabile ale destinului ar putea fi depăşite printr-un „moment de reculegere".

Cuplul se sudează prin aceeaşi *mentalitate* şi se conduce în viaţă urmând aceleaşi *repere*, „după umbra mea/ Care merge înainte" şi aceleaşi *principii*, după „primul gând". Efectul *asemănării* celor doi îndrăgostiţi, care au parcurs împreună lungul drum al vieţii, se manifestă printr-o comuniune spirituală dincolo de vorbe rostite, între ei fiind suficiente numai „două-trei cuvinte" pentru a-şi transmite reciproc gândurile şi sentimentele.

Ultimele două strofe introduc un personaj fabulos, Sfânta Vineri, ocrotitoarea iubirii, care le dezvăluie faptul că, odată cu trecerea timpului, dragostea îşi pierde din forţa explozivă, că nu se mai poate exterioriza nici prin flacără, nici prin fum, ca atunci când erau tineri:

„Până când ne va ieşi în cale Sfânta Vineri
Să ne spună printre altele
Că nu mai suntem tineri.

Şi că ea n-o să ne mai dea de-acum
Nici electricitate pentru flacără,
Nici lemne pentru fum."

În concluzie, inspirată din firescul „vieţii în doi", poezia „Poveste" defineşte cuplul consolidat al convieţuirii, în cadrul căruia totdeauna diferă felul de a iubi al fiecăruia: un sentiment mai exploziv, mai înflăcărat, iar celălalt mai aşezat, mai domolit. Înţelegând în profunzime şi acceptând felul de a fi al celuilalt, se poate parcurge drumul vieţii („o bucată de pământ", „o bucată de cer", „o bucată de lună") prin dorinţele, bucuriile şi concepţiile comune („iarbă", „lac", „copac"), iar divergenţele pot fi soluţionate printr-un „moment de reculegere".

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea poeziei se particularizează prin ***viitorul verbelor***, sugerând ideea că dragostea ar putea fi eternă numai prin percepţia raţională a sentimentului celuilalt, cuplul putând fi sudat doar prin acceptarea reciprocă a firii fiecăruia: „vom mai merge împreună", „vom râde", „vom slăvi", „vom ţine", „ne vom lua după umbra mea/ [...] după primul gând". ***Certitudinea*** iubirii este ilustrată în prima strofă, prin ***prezentul gnomic al verbelor***: „funcţionează", „scoate", „e" şi în penultima, „nu mai suntem tineri". În finalul poeziei, ***verbele sunt la modul conjunctiv***, sugerând dorinţa că, învingând toate dificultăţile, se poate consolida un sentiment trainic, dar cu totul diferit de cel simţit în tinereţe: „să ne spună", „n-o să ne mai dea".

Din ***perspectivă neomodernistă***, metafora nu mai este un ornament, ci desăvârşeşte însăşi poezia care, în concepţia lui Marin Sorescu, trebuie să fie „concisă, aproape algebrică". Astfel, în „Poveste", ***sugestia figurilor de stil*** se remarcă prin ***metafora*** „combustibilului" cu care *funcţionează* sentimentul fiecărui îndrăgostit, fie „cu lemne", fie „cu electricitate", din care cauză unul scoate „fum", iar celălalt arde cu „flăcări curate". ***Registrul colocvial*** se distinge prin expresii care conferă creaţiei persuasiune şi firesc, ancorând iubirea în realitatea concretă a „vieţii de cuplu": „o bună bucată de", „ne vom lua după", „ne va ieşi în cale".

Marin Sorescu se individualizează prin procedee artistice inedite, constând în „demontarea realului şi încercarea de a recombina, în atelier, elemente disparate ale naturii" **(Mircea Scarlat)** şi în acelaşi timp este evident faptul că fiecare creaţie „stochează o lume, constituind piatra de neînlocuit în ansamblul operei" **(Romulus Diaconescu)**.

POSTMODERNISMUL

Postmodernismul sau ***Generaţia '80*** se manifestă, aşa cum sugerează şi numele, începând cu anul 1980 până în zilele noastre, afirmând în artă un nou mod de reflecţie estetico-filozofică. Poeţii acestei generaţii s-au format, în general, în cadrul cenaclurilor universitare şi au fost promovaţi de revistele studenţeşti. Ceea ce aduce original poezia postmodernistă este, mai întâi, ***un alt fel de relaţie a artistului cu lumea***, cuvintele-cheie care exprimă această manieră lirică fiind: „poezia care coboară în stradă", „poezia realului", „cotidianul" etc. Ei consideră că nimic nou nu mai poate fi spus, că ceea ce este cu adevărat important pentru existenţă a fost deja exprimat. De aceea, postmoderniştii fac frecvente referiri la valorile culturale, la cărţi sau concepţii de notorietate, pe care le inserează în propria operă (***procedeul intertextualităţii***). Aluzia la alte texte, devenite celebre, prin preluarea de sintagme ori structuri sintactice/ textuale de la alţi autori foarte cunoscuţi, are drept scop distanţarea de modelele preexistente, rezultând astfel, prin intertextualitate, o creaţie poetică postmodernistă inedită.

Spiritul critic şi ironia sunt aspectele particulare ale postmoderniştilor, care interpretează valorile tradiţiei dintr-o perspectivă epatantă (surprinzătoare) şi relativizează tot ceea ce părea imuabil, pentru ei tradiţia fiind **„o povară purtată cu graţie, asumată critic şi ironic"**. Postmodernismul s-ar defini, aşadar, „printr-o dorinţă de înglobare a trecutului şi s-ar referi la toată poezia scrisă înainte", scuturându-se de tradiţie „ca de o povară inutilă." **(N. Manolescu, *„Despre poezie"*)**

Poezia postmodernistă promovează **ludicul cotidian** într-o manieră ***persiflantă***, propagând în mod transparent ideea că totul s-a inventat deja şi că nu mai poate fi nimic nou imaginat. De aceea, postmoderniştii se întorc la modernism şi tradiţionalism, cu care realizează un dialog „livresc", adică îşi extrag sursele de inspiraţie din cărţi, susţinând ideea că la temelia creaţiei se află mai ales inteligenţa culturală „şi nu atât talentul", altfel spus, „imaginile livreşti" fundamentează poezia optzeciştilor. Creaţia lirică postmodernistă este adesea un **colaj** de fragmente cu tentă parodică şi, prin aceasta, poate constitui o importantă experienţă pentru literatura română. Postmodernismul a avut „rol de ferment şi de catalizator în literatură: a înnoit sursele şi structurile ficţiunii printr-o infuzie de **biografism, imaginaţie livrescă şi cotidianitate**". **(Eugen Simion)**

O interpretare interesantă face **Umberto Eco** în lucrarea ***„Marginalii şi Glose la Numele trandafirului"***, în care explică principiile postmodernismului prin similitudini cu stări sau replici deja ştiute, care au mai fost simţite, spuse sau scrise deja, cum ar fi, de exemplu, inocenţa, care a mai fost trăită de atâtea şi atâtea ori, iar poetul postmodernist nu poate pretinde că el o inventează. În concluzie, postmodernismul se poate defini prin **„ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat"**. **(Umberto Eco)**

Ca ***modalităţi compoziţionale***, noua poezie apelează la **citat (intertextualitate)**, **colaj** sau **metatextualitate**.

Sintetizând, principalele caracteristici ale postmodernismului s-ar putea defini prin:

*relaţionarea cu lumea concretă: „priza la real", „cotidianul", „poezia care coboară în stradă";

*extinderea narativităţii asupra liricului;

*jocul de cuvinte, efectele lexicale şi sintactice;

*metatextualitatea şi intertextualitatea, prin procedee specifice: citat, motto, colaj, parodie, parafrază etc.;

*utilizarea ironiei acide, a sarcasmului usturător cu care se percepe lumea.

În postmodernism se înscriu poeţii: **Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Alexandru Muşina, Caius Dobrescu, Florin Iaru, Ion Stratan, Mariana Marin, Marius Oprea, Andrei Bodiu, Traian T. Coşovei** etc.

Poezia optzecistă se particularizează prin efecte retorice speciale, agresivitate, ironie şi autoironie, stare onirică, spirit ludic, „dovedind o dexteritate prozodică şi lexicală ieşită din comun, în fine, impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale şi autoreferenţiale." (Mircea Cărtărescu)

Critic literar, eseist şi jurnalist, **Radu G. Ţeposu (1954-2000)** este, întrucâtva, teoreticianul entuziast al curentului postmodernist, iar ca redactor al revistei „Echinox" şi ca membru al cenaclului omonim din Cluj, promovează valorile literare, fiind foarte interesat „de ceea ce scriu colegii lui de generaţie". În studiul ***„Vreme în schimbare"***, Radu G.Ţeposu anunţă apariţia unei noi formule lirice practicate de „tineri scriitori care încep să-şi facă apariţia în presa literară" la sfârşitul deceniului opt. Ca argumente în susţinerea ineditului acestor poeţi, citează şi câţiva exegeţi ai vremii care şi-au exprimat opiniile asupra poeziei optzeciste. Astfel, **Mircea Martin** face un ***„Portret de grup"*** noii generaţii, articol în care distinge o altă atitudine faţă de poezie pe care „vor s-o cucerească fugind de ea" şi a cărei metaforă este înlocuită de „anecdotă şi parabolă". El consideră că ***primul poet care a definit poezia***

postmodernistă a fost Alexandru Muşina, afirmând că ironia este liantul esenţial, ceea ce nu constituie, nici pe departe, „o probă a neseriozităţii, o persiflare a adevăratelor valori". Dimpotrivă, „rolul ironiei în poezie seamănă cu cel al unui duş rece", ea nu exclude aspiraţia sau idealul: „Visează întotdeauna că visează o realitate care nu e posibilă în vis. [....] Sigur că nu toţi poeţii afirmaţi în cadrul generaţiei '80 au un program identic şi o formulă comună care să-i strivească, însă scriu toţi, sau aproape toţi, educaţi în aceeaşi mentalitate."

În studiul ***„O poezie pentru mileniul III"***, publicat în „Antologia poeziei generaţiei '80", **Alexandru Muşina (n.1954)** susţine importanţa realizării unei individualităţi poetice prin „capacitatea fiecăruia de a-şi construi un univers propriu, o retorică specifică" şi identifică mai multe trăsături: mai întâi „(auto)biograficul", apoi conştientizarea faptului că „poezia e un text, care se raportează nu numai la obiectele şi senzaţiile imediate, ci şi la tot ceea ce s-a scris (spus) deja, încercarea de folosire [...] a unui discurs apropiat de limba vorbită". Ca „felie de viaţă", **poemul „Budila-Express"**, publicat în **1982** cu implicaţii ale cenzurii comuniste, reflectă experienţa profesorului de limba franceză, Alexandru Muşina, navetist de la Braşov la o şcoală aflată la Întorsura Buzăului, Budila fiind o localitate de pe traseul trenului personal, pe care poetul îl numeşte ironic „express": „Şi noi am călătorit cu Budila-Express/ Şi noi am văzut feţele stoarse, ca nişte cârpe ajunse/ La gradul zero al foiosirii, ale junelor navetiste,/ Şi noi am simţit fluidul neîncrederii oarbe/ Coborând ca acidul sulfuric în oase, şi noi am văzut/ Banchetele jumulite de vinilinul/ Din care aborigenii îşi fac portmonee, şi noi/ Am descoperit cultul secret/ Al stomacului, sexului şi capului aplecat, şi noi/ Am pătruns în catacombele realităţii." Poemul este structurat în şase secvenţe cu câte un titlu sugestiv pentru esenţa conţinutului, o sintagmă-cheie pentru etapa „(auto)biografismului" privit cu (auto)ironie: „Introducere", „Senzaţie", „Context", „Defulare", „Filtru", „Ilustraţie".

Ironia este, aşadar, principala atitudine a postmodernistilor faţă de trecut sau faţă de lumea contemporană: „În postmodernism însă, ironia se generalizează, devenind însăşi substanţa operelor artistice. Trecutul [...] nu mai poate fi recuperat cu candoare, ci cu ironie. Istoria, tragică iniţial, prin repetare devine farsă." **(Mircea Cărtărescu)**

POEZIA POSTMODERNISTĂ

„GEORGICA A IV-A"

de Mircea Cărtărescu

Perioada postbelică ◆ **poezie postmodernistă**

Mircea Cărtărescu (n.1956) creează o poezie postmodernistă subsumată concepției exprimate de **Umberto Eco** și anume că trecutul „ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează" și de aceea acesta trebuie revizuit „cu ironie, cu candoare". Referindu-se la propria poezie, Cărtărescu mărturisea: „Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă". Se poate afirma, așadar, că poezia lui Mircea Cărtărescu are caracter biografic, creațiile sale trăgându-și substanța din întâmplările trăite, din locurile admirate, din reacțiile și percepțiile sale față de faptele și împrejurările observate.

„Georgica a IV-a" face parte din volumul de debut **„Faruri, vitrine fotografii" (1980)**, titlul poeziei fiind preluat de la poetul latin Vergiliu. Ciclul **„Georgicelor"** urmează numai ca pretext modelul antic, poetul român schimbând fundamental sensul poeziilor latine, dar păstrând inspirația din viața rurală. Cu toate acestea, *„țăranul"* lui Cărtărescu și-a mai pierdut din identitate, „el este mai degrabă un personaj suburban, nici sătesc, nici orășenesc, o imagine derutată a unui ins care nu-și poate asuma în niciun fel existența." (**Andrei Bodiu**)

În poezia „Georgica a IV-a" Mircea Cărtărescu ilustrează ***maniera lirică postmodernistă,*** adică ***interesul artistului pentru cotidian***.

Originalitatea postmodernistă se distinge prin aceea că poezia nu este structurată în strofe, nu are rimă, tot textul este scris cu literă mică, atât numele proprii, cât și începutul propozițiilor și nu există niciun fel de semne de punctuație.

Tema poeziei o constituie imaginea societății socialiste, ilustrată prin ***limbajul standardizat, șablonizat*** și prin ***mentalitatea epocii***. Țăranul reprezintă imaginea omului nou inventat de comunism, o ipostază tragică a ideologiei anilor '80. Evenimentele care-l preocupau atunci pe țăran erau diverse și paradoxale, deoarece acesta nu era interesat de lucrul pe ogor, ci mai ales de noutățile culturale sau cele legate de civilizație.

Astfel, începutul poeziei se referă la electrificarea țării, acțiune cu care comuniștii s-au lăudat multă vreme și la care poetul se referă cu ironie.

Țăranul a putut astfel să ia cunoștință despre evenimente petrecute în alte țări, cum ar fi războiul civil din Cipru și Liban și chiar să ia atitudine față de această situație, să comenteze și să „se indigneze" în mijlocul ogorului său:

„țăranul de când cu electrificarea
înțelege cum stau lucrurile pe planetă
se indignează în mijlocul pogoanelor sale
de situația din cipru și liban"

Interesat de sateliții artificiali care se lansau în jurul Pământului și care constituiau în anii '80 o noutate incitantă, informat despre noua aparatură electronică, țăranul este implicat în mecanismul civilizației industriale, știe ce sunt „bateriile solare" și gerovitalul, cremă care face ridurile să dispară: „ba cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă". Traiul zilnic al țăranului nu se ridică însă la nivelul acestei civilizații, ci rămâne la stadiul de teorie, omul hrănindu-se „la chindie" cu fasole din conservă și „cu cârnăciori produși la fețești":

„pândește sateliții și le smulge
aparatura electronică ba
plozilor nu uitați bateriile solare
să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole
cu cârnăciori produși la fețești
ba dați în câini lumea e mică
ba cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă"

Universul țărănesc este ilustrat numai prin trei elemente exprimate prin expresii populare tipice: „la chindie", „dați în câini" și „dați-i zor cu porumbul", care constituie un fel de rămas-bun, o plecare „pe lumea cealaltă adică a treia/ și ultima fetii mei":

„hai dați-i zor cu porumbul că eu mă duc
puțin pe lumea cealaltă adică a treia"

Finalul poeziei ilustrează ***intertextualitatea***, Cărtărescu preluând un ***citat*** din poezia lui Tudor Arghezi, intitulată „De-a v-ați ascuns...", care exprimă viziunea țărănească despre moarte: „Puii mei, bobocii mei, copiii mei!/ Așa e jocul,/ Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câți vrei,/ Arde-l-ar focul!".

Tonul lui Cărtărescu este ***ironic***, el ***parodiind***, prin tenta ostentativ populară a cuvintelor, sensul concepției lui Tudor Arghezi:

„dragii mei copchiii mei ce să-i faci
așa e jocul
arză-l-ar focul"

Dincolo de aparenta persiflare, ludicul și sarcasmul pătrund în profunzimea sensurilor, scoțând din adâncimi amare condiția tragică a

țăranului epocii comuniste, un cetățean care și-a pierdut identitatea, rătăcit total în lumea asta mare și confuză.

(Limbajul și expresivitatea textului poetic)

Limbajul poetic se caracterizează prin ***lipsa indicilor de persoană*** în primele șase versuri, construind, astfel, imaginea unui țăran fără nicio legătură cu tradiția și spiritualitatea acestuia. ***Mărcile lexico-gramaticale*** definesc **lirismul obiectiv**, absența eului liric din textul poetic fiind evidentă prin ***pronumele personale și verbele la persoana a III-a:*** „înțelege", „se indignează","pândește", „le smulge".

Expresivitatea textului poetic este definită prin ***prezentul verbului*** „ne-ncălzim" ***la persoana I plural***, prin care se conturează condiția țăranului în societatea ce numai aparent are nivel înalt de civilizație, iar ***persoana a II-a plural*** împreună cu ***imperativul verbului*** „nu uitați", „dați" creează impresia că se muncește, sugerându-se chiar o responsabilitate pentru muncă: „dați-i zor cu porumbul". Ultimele versuri introduc ***pronumele de persoana I singular***, eul liric fiind cuprins de o amară ironie față de sfârșitul vieții, parodiat ca un joc preluat din altă parte: „eu", „mei".

Lexicul poeziei se particularizează prin ***cuvinte și expresii curente***, vocabularul fiind ***prozaic***, transferat din ***limbajul cotidian, denotativ (nemetaforic). Locuțiunile oralității*** și ***cuvintele denotative*** constituie o altă caracteristică postmodernistă a textului liric, prin care se demitizează „convențiile": „dați în câini", „dați-i zor", „pe lumea cealaltă", „ba", „hai", „copchiii", „ce să-i faci".

Prozodia definește postmodernismul poeziei, întrucât cele **17 versuri inegale** nu sunt structurate în strofe, nu există **rimă și nici semne de punctuație**. Inovația care accentuează valența postmodernistă și definește particularitatea creației lui Mircea Cărtărescu este faptul că întreaga poezie este scrisă cu literă mică și nu există niciun fel de semne de punctuație.

Biografismul și realismul poeziei lui Mircea Cărtărescu reușesc să răscolească semnificații profunde, chiar în absența metaforei și existența prozaismului, poetul fiind recunoscut de generația lui ca șef al optzeciștilor și ca „poet vizionar, făcând din vizionarism un exercițiu și o profesiune" (**Cornel Ungureanu**).

„CIOCNIREA"

de Mircea Cărtărescu

Perioada postbelică ◆ **poezie postmodernistă**

Creația postmodernistă a lui **Mircea Cărtărescu (n.1956)** ilustrează pe de o parte „o viziune asupra existenței", iar pe de altă parte „una asupra literaturii" (**Radu G.Țeposu**) prin energia cuvintelor care „ies, țâșnesc, curg ca dintr-un corn al abundenței; se atrag și se izbesc unele de altele cu zgomot" (Nicolae Manolescu). **Poezia „Ciocnirea"**, aparținând volumului **„Totul" (1985)**, iradiază o iubire exprimată fantezist, în care ținuta patetică și romantică a sentimentului este preluată de reacția realistă și lucidă a eului liric, ancorat în cotidianul prozaic.

Poemul este structurat în ***trei secvențe poetice***, prezența eului liric fiind atestată de ***mărcile lexico-gramaticale de persoana I***, definind astfel ***lirismul subiectiv cu tentă epică***, în care principala figură de stil este ***enumerația***.

În **prima secvență, incipitul** este o ***adresare directă*** către iubită, căreia îndrăgostitul ar fi dorit să o audă la telefon, dar aparatul murise, ba chiar „duhnea a formol" și, ca urmare, încearcă să afle cauza pentru care comunicarea este imposibilă: „într-un târziu am încercat să-ți dau telefon, dar telefonul murise/ receptorul duhnea a formol, am deșurubat capacul microfonului/ și am găsit fierul ruginit, plin de viermi;". Relația îndrăgostiților se află în impas, comunicarea dintre ei se întrerupsese și cel care încearcă să reînnoade legătura este eul liric, prin fapte și gesturi concrete: „am căutat șurubelnița/ și-am desfăcut carcasa: de liță bobinelor/ își prinseseră păianjenii pânza./ pe șnurul împletit, acum putred cu cauciucul mâncat și sârma zdrelită/ își lăsau mirosul furnicile". Trecuse un timp prea lung („prinseseră păianjenii pânza"), de aceea devine mult mai dificilă reluarea comunicării cu iubita, având în vedere și multele „defecțiuni" constatate de eul liric în cadrul relației dintre ei: „fierul ruginit, plin de viermi;" „cauciucul mâncat și sârma zdrelită".

Secvența a doua sugerează ideea că spațiul citadin al acestei „ciocniri" este Bucureștiul, însă imaginarul suprarealității domină de data aceasta concretul de la începutul poeziei. Contururile obiectelor se deformează, suprafețele se disipează și distanțele se anulează, dinamizate de elanul erotic al eului liric, care trage de firul telefonului și apropie, astfel două cartiere depărtate din Capitală: „l-am apucat, l-am smucit pân-a ieșit din pioneze/ cu tencuială cu tot,/ am tras de el până am început

să apropii/ metru cu metru cartierul tău de al meu". În efortul volitiv de a se apropia de iubită, îndrăgostitul nu mai ţine cont de eventuale poticniri sau piedici ivite pentru că, aşa cum se spune, dragostea învinge orice: „turtind farmaciile, cofetăriile, plesnind ţevile de canalizare/ încălecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu,/ de amurg, dintre case/ încât deasupra a rămas doar o muchie de lumină scânteietoare/ pulsând în aerul ars, ca de fulger". ***Enumeraţia*** este figura de stil prin care sunt înşirate grăbit repere citadine destul de cunoscute în Bucureşti şi prin care se mută decorul suprarealist-ironic într-o notă a concretului cotidian, recognoscibil pentru oricine urmează aceeaşi traiectorie: „statuia lui c.a rosetti aluneca spre miliţie/ consiliul popular al sectorului doi/ se ciocni de foişorul de foc şi se duse la fund cu tot cu o nuntă/ iar strada latină zâmbi;". Îndrăgostitul reuşeşte să-şi apropie din nou iubita, trăgând de firul încolăcit pe braţ până când „casa ta cu brâuri albe şi roz ca o prăjitură de var/ apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele/ [...] iar noi ne-am trezit ‚faţă-n faţă/ şi ne-am apropiat din ce în ce mai mult". Bucuria reîntâlnirii este explozivă, „geamurile plesniră cu zgomot", iar „ciocnirea" celor doi îndrăgostiţi se manifestă pătimaş, prin contopirea totală a sufletelor nerăbdătoare şi pline de iubire: „până ne-am îmbrăţişat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele, smalţul ochilor, coastele, sângele,/ ciobindu-ne şira spinării, arzând".

În cea de-**a treia secvenţă** poetică impetuozitatea se stinge brusc, totul recade într-un banal cotidian, cu imagini terne, statice, după ce îndrăgostiţii arseseră în flacăra iubirii „ca daţi cu benzină/ arzând cu gheţuri albastre, cu stalactite de fum/ cu ceară sfârâitoare, cu seu orbitor".

În **finalul** poemului, fervoarea erotică se transformă în cenuşă, iar păianjenii îşi ţes din nou pânza, ca la începutul poeziei, dar de data aceasta în pieptul îndrăgostiţilor, sugerând imposibilitatea revenirii sentimentului erotic: „până cenuşa a umplut lada de studio şi chiuveta din baie/ şi păianjenii şi-au făcut plase în coşul pieptului nostru".

Poemul ilustrează, aşadar, o criză erotică a cuplului de îndrăgostiţi, care trăiesc o ultimă întâlnire pasională, după care totul devine „cenuşă", ca semnificaţie a arderii complete a sentimentului erotic.

(Limbajul şi expresivitatea textului poetic)

Expresivitatea textului poetic este definită prin ***perfectul compus al verbelor,*** care sugerează faptul că acţiunea a avut loc şi s-a finalizat, adică iubirea a existat, dar s-a stins brusc: „am încercat", „am tras", „am apropiat", „a umplut", „şi-au făcut".

Lirismul subiectiv se defineşte atât prin ***adresarea directă*** şi folosirea ***verbelor şi pronumelor de persoana a II-a singular*** („să-ţi dau", „cartierul tău", „casa ta", „fereastra ta"), cât şi prin prezenţa eului liric, argumentată de ***verbe şi pronume la persoana I singular şi plural*** („am încercat", „am deşurubat", „mele", „ne", „nostru").

Lexicul poeziei se particularizează prin ***cuvinte şi expresii colocviale***, vocabularul fiind ***prozaic***, transferat din ***limbajul cotidian, denotativ. Locuţiunile oralităţii*** şi ***cuvintele cu sens propriu*** constituie o altă caracteristică postmodernistă a textului liric, prin care se demitizează „duhnea": „sârma zdrelită", „metru cu metru", „plesnind ţevile de canalizare", „ne-am trezit faţă-n faţă", „coastele", „şira spinării".

Prozodia defineşte postmodernismul poeziei, **versurile sunt inegale şi versificaţia se caracterizează prin ingambament.** Inovaţia care accentuează valenţa postmodernistă şi defineşte particularitatea creaţiei lui Mircea Cărtărescu este argumentată de faptul că ***nu există semne de punctuaţie şi întreaga poezie este scrisă cu literă mică, numele proprii, de asemenea***: „c.a.rosetti", „foişorul de foc", „consiliul popular".

Biografismul şi realismul poeziei lui Mircea Cărtărescu reuşesc să răscolească semnificaţii profunde, chiar în absenţa metaforei şi existenţa prozaismului, „expediţia erotică" din acest poem are loc „printr-o lume sufocată de lucruri şi isterizată de relaţii", urmărind să facă încă o dată „recensământul realului". **(Eugen Simion)**

ROMANUL POSTMODERNIST

„FEMEIA ÎN ROŞU"

de Mircea Nedelciu,
Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş

- roman de după 1980 -

Perioada postbelică ◆ **roman postmodern** ◆ proză realistă

Romanul postbelic „Femeia în roşu" este inedit mai întâi prin faptul că are trei autori, **Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş**, apoi, pentru că o primă variantă a fost scrisă în 17 zile în anul 1986 şi, nu în ultimul rând, prin senzaţionalul subiectului imaginativ despre două destine care se intersectează: unul al gangsterului american John Dillinger şi celălalt al unei romănce din Ardeal, Ana Persida Cumpănaş. Romanul a apărut în **decembrie 1990** la Editura Cartea

Românească şi a primit Premiul Uniunii Scriitorilor în 1991. **Formula romanescă** este aceea de „puzzle" (**Mircea Cărtărescu**), configurată pe mai multe planuri şi registre narative, care se intersectează şi se imbrichează (se suprapun parţial, ca solzii de peşte - *n.n.*) migălos, astfel încât se realizează un mixaj de elemente intertextuale îndepărtate în spaţiu sau timp, reprezentând diverse epoci şi localităţi româneşti ori americane.

Acţiunea romanului se compune din relatările mai multor „surse", care au intrat în contact, direct sau indirect, cu protagoniştii, iar autorii înşişi devin personajele propriei cărţi, numele lor fiind alcătuit din iniţialele prenumelor adevărate: **Emunu** (Mircea Nedelciu), **A.** (Adriana Babeţi) şi **Emdoi** (Mircea Mihăieş).

Subiectul ilustrează scrierea romanului propriu-zis de către „cei trei corei", a căror contribuţie „poate fi simultană sau succesivă", dar important este faptul că „au lucrat cu acelaşi fel de vinovăţie, adică toţi cu intenţie sau toţi în culpă, participaţia va fi propriu-zisă". Cuvântul „corei" are asterisc şi este explicat în subsolul paginii ca termen juridic, însemnând „doi sau mai mulţi participanţi cu contribuţii de autor la săvârşirea infracţiunii".

(Structura şi compoziţia textului narativ)

Structura romanului este ***circulară***, prin faptul că ***începutul*** şi ***finalul*** se constituie din capitolul intitulat ***„Autopsie"***, iar celelalte 12 capitole au titlurile în limba latină. **Compoziţional**, subiectul este relatat de ***mai mulţi naratori*** în diverse ipostaze, fie sub formă epistolară, fie ca martori sau persoane care îi cunoscuseră pe cei doi protagonişti, fie documente, scrieri biografice, filme sau consideraţii auctoriale, precum şi multe ***inserţii***, toate acestea fiind numerotate cu titulatura ***„Sursa"***.

În primul capitol denumit ***„Iter spectrorum (stricto sensu)"***, care se traduce *„Drumul fantomelor"*, se specifică „Sursele", cei trei „corei" mărturisesc punctul de plecare sau izvorul de inspiraţie pentru subiectul acestui roman care se doreşte „un roman despre senzaţional". ***Sursa 1*** este un articol scris de americanul Willy Totok şi apărut sub titlul „Un personaj enigmatic", cu o explicaţie şocantă: „Acum 50 de ani, o tânără din Comloşul Mare l-a denunţat pe faimosul gangster american Dillinger". Ca urmare, ***Sursa 2***, un nepot căruia protagonista îi povestise aventurile din viaţa ei, face o vizită în redacţia unde lucrează A. şi Emunu cu scopul de a rectifica mai multe inexactităţi strecurate în articol şi aducând documente doveditoare: foaia de deces a femeii Cumpănaş Ana Persida, casnică, în vârstă de 55 de ani, cuprinzând „ziua şi ora decedării, 20 aprilie 1947, ora 18,00"; actele de la cimitir; o adresă trimisă de Ministerul Afacerilor Interne, din 27 nov.1944, prin care i se comunica solicitantei că

nu se poate repatria în SUA, câteva fotografii „cu o femeie frumoasă", căreia această rudă îndepărtată îi spunea „tuşa Ana". Povestea senzaţională petrecută cu 50 de ani în urmă în America, în care rolul principal l-a avut ardeleanca Ana Persida Cumpănaş, o determină pe A. să ia legătura cu Emunu şi Emdoi pentru o colaborare „la cartea de faţă". Toţi trei se apucă imediat de treabă, încep cercetările, depistarea urmelor, interogarea martorilor, căutarea documentelor şi a altor declaraţii despre „personajul enigmatic".

Din **mărturia *Sursa 2***, se compune succint destinul femeii care se născuse la Comloş şi emigrase în America în 1914 împreună cu soţul său, Ciolac. Acolo, l-a cunoscut pe Dillinger, care a subvenţionat-o, astfel încât a reuşit să aibă „un restaurant, hotel şi cafebar" unde vindea băuturi alcoolice în vremea prohibiţiei şi care funcţiona şi ca bordel. Ea avea un băiat de la soţul ei, Ciolac, şi atunci când chestorul din Chicago a cerut-o de nevastă cu pretenţia să treacă averea pe numele lui, femeia a refuzat şi de aici i s-au tras toate necazurile. A fost arestată şi condamnată la 14 luni de închisoare plus confiscarea întregii averi. Singura soluţie a fost să-l predea poliţiei pe Dillinger, în schimbul căruia i s-a promis retrocedarea averii, a banilor şi a bijuteriilor confiscate, precum şi libertatea de a părăsi America. Consemnul stabilit pentru recunoaşterea gangsterului îl constituie momentul când ea va arunca batista şi se va apleca să o ridice. Femeia se întâlneşte cu Dillinger la cinematograful „Biograph" şi bărbatul este ciuruit de poliţişti. Însă „chestiunea cu femeia în roşu, în rochie roşie e o poveste!", susţine cu fermitate ***Sursa 2***. După plecarea din America, „Tuşa Ana" a circulat un an prin lume ca să i se piardă urma, fiindu-i teamă de răzbunarea bandei lui Dillinger, iar prin 1935-1936 se întoarce în ţară şi se stabileşte la Timişoara, unde are un amant mai tânăr decât ea, care însă a părăsit-o când a rămas fără bani. ***Sursa 2*** declară că vineri tuşa Ana i-a spus că găsise o persoană care să-i rezolve întoarcerea în America, iar duminică dimineaţa fusese găsită moartă. Lui i se păruse anormal faptul că stătea pe recamier, „în furou, fardată, cu genunchii la gură, cumva crispată". Nu s-au găsit nici bani şi dispăruse caseta cu bijuterii, dar rezultatul autopsiei consemna că murise „de moarte naturală, de inimă". ***Sursa 2*** mai susţine că „tuşa Ana" era analfabetă, deoarece venea mereu la ea o femeie ca să-i rezolve toată corespondenţa.

Sursa nr.3 este Doamna P., care contrazice mai multe aspecte declarate de ***Sursa 2***, între care faptul că pe femeie o chema Ana Sage, pentru că se căsătorise cu un avocat foarte bogat, susţinând că semna Ana C.Sage, iar româneşte „precis ştia să scrie şi să citească". Despre moartea femeii, ***Sursa 3*** aflase că fusese strangulată, însă locatarii actuali auziseră

„că ar fi murit gâdilată". Doamna T. - ***Sursa 4*** - şi istoricul Thomas B. - ***Sursa 5*** susţin varianta că ea l-ar fi vândut pe Dillinger din gelozie şi că la întâlnirea de la cinematograf ea purta o rochie roşie. Cei trei „corei" primesc din America o carte despre Dillinger, unde se află şi fotografii ale româncei care-l trădase şi în care ei o recunosc pe Ana Sage, „o femeie originară din România". ***Sursa 6*** este cea mai autorizată, domnul G. având documente bancare din care autorii află că „tuşa Ana era proxenetă" şi se salvează de condamnare trădându-l pe Dillinger. ***Sursa 7*** este doamna T., care ştie multe detalii despre Ana de la bunica ei, iar ***Sursa 8***, tuşa Lena, plecase în America împreună cu familia în 1911, unde o cunoscuse personal pe Ana. ***Sursa 8*** susţine că „femeia în roşu" nu ştia să scrie nici româneşte şi că atunci când se întorsese la Timişoara ea, tuşa Lena, îi scria lui Steve, fiul Anei din America.

O biografie a Anei ***relatată la persoana a III-a*** aduce precizări interesante privind viaţa acesteia în America, dar stârneşte şi destule confuzii legate de destinul protagonistei, sporind astfel latura senzaţionalului. Deşi căsătorită, Ana îl cunoaşte pe Tony, un grec cu care se asociază în afaceri şi cu care, se pare, îl concepe pe băieţelul ei, Steve. După moartea suspectă a soţului ei, Ciolac, Ana se ocupă mai mult de bordelul la care lucrează şi ea, local clandestin, unde se intra printr-o cabină telefonică. „Pensiunea" masca practicarea prostituţiei, clienţii provenind din toate mediile sociale, atât din lumea interlopă, cât şi din poliţie. Convins că Ana este analfabetă, Tony falsifică în condica „pensiunii" înregistrările financiare şi intră în panică atunci când o surprinde controlând registrul de casă. Alfabetizarea Anei se petrecuse în urmă cu trei ani, însă ea continua să se prefacă analfabetă, având astfel numeroase avantaje.

După terminarea Primului Război Mondial se proclamă prohibiţie în America, însă Tony continuă aprovizionarea cu alcool şi schimbă numai numele în „speak easy", în local intrându-se tot prin aceeaşi „falsă cabină telefonică". Deşi afacerile mergeau foarte bine, Ana se teme de faliment şi se căsătoreşte cu un avocat de origine română, Alexandru Suciu, zis Alexander Sage. Vreo două săptămâni îi citeşte băiatului fragmente din Biblie în apartamentul elegant al familiei Sage, dar în curând îşi dă seama că bărbatul nu câştigă nimic din avocatură, că nu are niciun cont bancar, iar călătoria în Europa şi în România o fac pe banii ei. În anul 1924, amorul dintre prietena şi angajata ei, Polly şi poliţistul Martin se consolidează şi acesta veghează afacerile prohibite ale Anei Sage. Tot acum, grecul Tony, protejatul celebrului gangster Al Capone, este răpit şi ucis de o bandă adversă, iar când Ana este chemată să identifice cadavrul, leşină la vederea orbitelor goale.

Începând cu capitolul ***„Animus corrigendi" („Dorinţa de a îndrepta")*** se reconstituie destinul gangsterului Dillinger din relatările ***mai multor naratori***: biograful, care scrisese o carte despre viaţa banditului; „proiecţionistul" filmului cu acelaşi subiect, în rolul protagonistului fiind Edward Robinson, iar în rolul femeii în roşu, marea actriţă Greta Garbo; traducătorul unor documente, articole, scrisori în limba engleză. Povestea vieţii banditului american este construită ca un ***colaj de relatări*** alternative ale biografului, proiecţionistului şi traducătorului, din care se evidenţiază mai puţin relaţia lui cu Ana Sage.

Biograful reconstituise viaţa gangsterului din documente, mărturii, scrisori şi alte dovezi certe. John Herbert Dillinger rămăsese de mic fără mamă şi fusese crescut de sora mai mare, Audrey, iar când împlinise nouă ani tatăl se recăsătoreşte cu Elisabeth, cu care are un alt băieţel, Hubert. Fiul cel mare este neglijat şi lăsat să-şi facă de cap, consecinţa firească fiind arestarea lui pentru furt de cărbuni. Lecţia este bine însuşită şi tânărul învaţă să mituiască poliţiştii şi să opereze în alte cartiere, apoi se căsătoreşte cu o fată de şaisprezece ani, Beryl Ethel Hovius. Tânărul soţ se plictiseşte repede, se aruncă în jocurile de noroc, iar în urma jefuirii şi uciderii lui B.F.Morgan, proprietarul unei băcănii, Johnny este condamnat la ani grei de temniţă. Închisoarea de stat Pendleton avea peste două mii de deţinuţi şi pentru Dillinger „primele trei luni au fost un iad", apoi încearcă o serie de evadări succesive, toate eşuate. Cu timpul, Beryl îşi răreşte vizitele apoi divorţează, veste care „îl zdrobeşte". După cinci ani de detenţie face demersuri să fie eliberat pentru bună purtare, însă nu obţine decât mutarea la închisoarea Michigan, unde conviețuiau cei mai fioroşi criminali, jefuitori, falsificatori, dar Dillinger trece imediat sub protecţia celor mai puternici. Se distinge prin comportamentul anacronic cu puşcăria, folosind formule politicoase: „vă rog frumos", „nu, mulţumesc" etc. Se împrieteneşte cu banda unui criminal redutabil, Piermont, care-l instruieşte pentru momentul când va fi în libertate, îl învaţă totul despre spargerea băncilor şi ascunzătorile cele mai sigure, precum şi cum să găsească prietenii cei mai loiali. După ce este eliberat, Dillinger comite jafuri, crime, tâlhării, dar faima lui s-a extins şi pentru că alţi bandiţi săvârşeau diverse infracţiuni în numele lui, devenind astfel principalul inamic al poliţiei americane. Alternativ cu mărturiile biografului, se conturează imaginea lui Dillinger din relatările proiecţionistului care ştia pe de rost replici şi gesturi din filmul care avea ca subiect viaţa gangsterului, îşi copiase chiar şi scrisorile pe care deţinutul le trimitea tatălui sau soţiei sale. ***Oralitatea*** povestirii este realizată inedit de „coreii" romanului, proiecţionistul fiind pe cât de incult, pe atât de

pasionat de filme americane şi mai ales de ***„Femeia în roşu”***, din care îşi însemnase într-un carnet numeroase detalii, de la îmbrăcăminte, înfăţişare, la replici şi inflexiunea vocii personajelor: „La Pedleton dăştept ie ăla care nu ie dăştept, îi zicea lui Johnny prietenu său. Dăştept ie ăla care tace şi trece neobservat.” Episoadele narative ale proiecţionistului conferă romanului fidelitate documentară, reconstituirea cât mai exactă a evenimentelor şi personalităţii eroilor.

Moartea banditului Dillinger se conturează printr-o ***epică*** alternativă cu agonia tatălui lui Tit Liviu, personaj incitant în amintirile de tinereţe ale Anei Cumpănaşu. Având numai vreo 10 ani atunci când Ana fusese silită de tatăl ei să se mărite cu Ciolac, un bărbat mult prea bătrân şi pe care nu reuşise niciodată să-l iubească, Liviu fusese singurul ei confident. Între timp, tânărul studiase Medicina, îl admira pe Freud şi se întorsese în sat ca doctor. În aceeaşi perioadă în care gangsterului american i se pregătea uciderea, în Comloşul Mare se succed evenimente macabre (o crimă şi mai multe decesuri) cu evenimente sportive sau festive (meci de fotbal, sărbătorirea satului) consemnate de un „Reporter de vest”.

Prin ***alternare temporală şi spaţială***, capitolul ***„Dies Festi”*** cuprinde scurte imagini ilustrative pentru destinul tragic al gangsterului american şi al tatălui lui Tit Liviu.

În America, John Dillinger simte că se strânge laţul în jurul său, de aceea îşi aranjează fuga în Mexic. Amanta sa, Polly Hamilton, o veche prietenă a Anei Sage, nu înţelege mărturia voalată a lui Dillinger că a doua zi urmează să plece într-o excursie în Mexic. Ana, care promisese poliţiştilor că îl va preda pe gangster, îi anunţă despre intenţia acestuia şi totodată le propune lui Dillinger şi lui Polly să petreacă seara împreună şi să meargă la un film. Ana îl informează pe poliţistul Melvin Purvis că se vor duce toţi trei la cinematograful „Biograph”, „reprezentaţia de la ora opt jumate”. Ademenirea lui Dillinger de către romăncă nu a fost dificilă, deoarece pentru el petrecerea însemna seara de adio, dimineaţa în zori urmând să se refugieze pentru totdeauna în Mexic.

Senzaţionalul cucereşte teren, **suspansul** este exploatat cu cele mai diverse mijloace artistice, epice şi stilistice. În Comloşul Mare, după ce constată moartea ţăranului ucis, apoi moartea naturală a vecinului, doctorul Tit Liviu aude o bătrână întrebând: „Săraca Ana lu Ciogu, pă unde-o fi ia acuma?”. În paralel, în filmul vizionat de Dillinger, Polly şi Ana la cinematograful din America, protagonistul (interpretat de marele actor Clarck Gable) este condamnat la închisoare pe viaţă pentru crimă, dar el refuză verdictul şi strigă judecătorului: „Mai bine moartea!”. Finalul

filmului, cu imaginea frumosului Gable îndreptându-se spre scaunul electric intensifică emoţia momentului. În acea seară, pe 22 iulie 1934, urma să fie capturat Dillinger, unul dintre cei mai periculoşi gangsteri americani. Într-o parte şi alta a cinematografului sunt amplasaţi numeroşi poliţişti şi agenţi F.B.I., alţii se află chiar la uşa de acces, astfel că „Dillinger n-o să mai poată scăpa decât dacă o să o ia în sus”. Purvis tremură de dorinţa ca, în sfârşit, să pună mâna pe banditul căutat în toate statele americane şi-l vede apărând între cele două femei: „E vesel. O veselie sinceră, netrucată. Un bărbat care iese de la cinematograf însoţit de două femei frumoase”. Poliţiştii au scos pistoalele, îl urmăresc surescitaţi pe bărbatul care îşi bagă mâna în buzunarul drept de unde scoate un Colt, apoi o ia la fugă deşi este somat să se oprească. Agenţii încep să tragă asupra lui Dillinger care continuă să alerge, dar gloanţele îl nimeresc şi îl omoară: „Un glonte îl străpunge prin partea stângă a capului. Al doilea îi intră prin ceafă şi îi iese prin ochiul drept. Bărbatul cade. Purvis se apleacă peste el. Îl scutură. Nicio mişcare. Niciun răspuns.” Moartea „inamicului public numărul unu” al Americii provoacă o adevărată isterie, toată lumea având pe buze numele enigmaticei *Femei în Roşu*. F.B.I.-ul refuză să comenteze, dar Anne Sage recunoaşte că ea era una dintre cele două femei de la cinematograful „Biograph” şi că Dillinger şi Polly Hamilton o vizitau frecvent. Nu scoate nicio vorbă despre capcana pe care i-o întinsese banditului sau despre recompensa promisă. Uciderea lui John Dillinger a fost un eveniment fără precedent şi o mulţime de oameni au venit să-i aducă un ultim omagiu. El este înmormântat lângă foşti preşedinţi, vicepreşedinţi şi guvernatori ai Statelor Unite, iar tatăl şi sora lui relatau amintiri despre „iubitul lor fiu şi frate” pe scena de la „Lyric Teater” din Indianapolis. Anne Sage a încasat cei cinci mii de dolari drept recompensă pentru serviciile aduse, dar nu i s-a anulat mandatul de expulzare, deşi făcuse un memoriu şi la guvernatorul statului Indiana.

Capitolul ***„Animus consolendi” („Dorinţa de a sfătui, de a da înţelepte poveţe”)*** începe cu manifestările isterice ale americanilor după aflarea uciderii lui Dillinger: unii mituiau oamenii de serviciu de la morgă pentru ca să vadă, fie şi de departe, cadavrul banditului; alţii se înghesuiau în jurul bălţii de sânge de pe trotuarul din faţa cinematografului ca să-şi înmoaie batistele, iar cine nu avea batistă îşi îmbiba tivul rochiei cu sânge, apoi „păşeau ţanţoşi arătându-şi trofeele mai mândri decât de decoraţiile de la 4 iulie”. Mai bine de doi ani interesul publicului pentru destinul lui Dillinger a alimentat articolele din presă şi s-au cercetat documente secrete care să dovedească faptul că asasinarea gangsterului fusese motivată, însă ziariştii au decis că agenţii F.B.I. sunt laşi, de aceea nu se încumetaseră să-l aresteze pur şi simplu pe Dillinger la faţa locului.

Capitolul ***„Animus narrrandi" („Intenţia de a reproduce ceea ce a aflat de la alţii")*** se deschide cu o inserţie narativă, un fragment reprodus dintr-un caiet foarte vechi cu însemnări cuprinzând perioada 1905 - 1953. Notaţii din acest caiet sunt răspândite pe parcursul întregului roman, inserţii originale ale cotidianului mărunt sau ale evenimentelor deosebite, specificându-se şi culoarea cernelii cu care se scrisese: „cu inima plină de durere mam bolnăvit/ în 25 Iunie 1920 [...] În Anul 1924 au fost cam secetos ear grâu/ au fost foarte frumos în paie da în bombă/ sarak finca în 10 Iuli au vint o buroacă/ şi iau pălit de tot pe Lanz 8.10p. 15 chil. [...] **În anul 1918 sau Unit Ardealu cu Mama Ţara/ la 1 Dez.1918/** Ear în anul 1929 au nins din 20 Dez.p=în an." O scurtă istorie a depistării amprentelor şi a identificării infractorilor relevă faptul că, de la începutul cercetărilor, delincvenţii învăţaseră să-şi îndepărteze pielea de pe degete ca să eludeze probele.

Întoarsă în România, Ana îi face o vizită doctorului Liviu, care n-o recunoaşte imediat, femeia având acum vreo patruzeci şi cinci de ani, fiind îmbrăcată cu „o superbă blană de nurcă, un şal de mătase strâns în jurul gâtului şi o căciulă din aceeaşi blană ca şi manşonul" şi bărbatul constată că era încă frumoasă. Se discută despre „americanca aia" care l-a denunţat pe bandit şi care acum trăieşte cu „pilarul ăla dă, care umblă cu maşină".

Alte personaje sunt implicate în declaraţii, mărturii sau zvonuri despre Ana Persida Cumpănaş, cum ar fi ducesa de San Marco şi nepotul ei, Octavian Cristofor Nacu, sublocotenentul Hermann K.Lamm, Tit Liviu, ori se inserează scurte texte sub titlul „conflict de competenţă", varietate narativă care completează puzzle-ul subiectului şi argumentează **postmodernismul** romanului.

Spre finalul romanului (în capitolul aşezat simetric cu cel de la început şi intitulat ***„Iter spectrorum"***), cei trei corei descoperă că intenţia lor iniţială de a consemna strict rezultatul cercetărilor întreprinse nu s-a putut realiza şi constată cu uimire că **„senzaţionalul se hrăneşte din senzaţional"**, că acesta este „acelaşi şi la 1936 şi la 1986", rezultând o „uriaşă construcţie imaginară, atemporală şi atopică".

Ultimul capitol, ***„Autopsie"***, îi readuce pe cei trei „corei" în 1986, cu intenţia declarată de a face o „autopsie generală" textului scris, ceea ce înseamnă „a vedea cu propriii ochi", întrucât literatura „tot asta înseamnă: a tăia pentru a înţelege". Se reiterează concluzia autopsiei care stabilise moartea naturală a „femeii Cumpănaş Ana, în etate de 55 de ani, din Timişoara", precizându-se ca diagnostic o boală de inimă şi o boală de ficat, fără să se constate vreun semn de violenţă.

Finalul romanului este scris de către autori: „Acesta era finalul cărţii noastre la sfârşitul lui august 1986. Acum, după rescrierea din august-septembrie 1987, finalul arată cam aşa: ***«La început se deschid ochii, urechile...»***".

Cartea mai conţine o ***„Bibliografie selectivă"***, cu volumele şi articolele din presă la care se face trimitere sau apar sub formă de fragmente în roman, un ***„Glosar"*** în care se explică regionalismele din text şi o ***„Postfaţă"*** intitulată ***„Cucerirea estului sălbatic"***, semnată Martin Adams Mooreville, care comentează romanul ***„Femeia în roşu"*** al „celor trei români" şi povesteşte întâlnirea cu Nedelciu, precum şi evenimentele dinaintea şi imediat după Revoluţia Română din 1989.

Mircea Cărtărescu demonstrează că romanul *„Femeia în roşu"* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş este reprezentativ pentru postmodernism, mai întâi prin faptul că perspectiva narativă şi perspectiva temporală sunt „maleabile", discontinue, naraţiunea este aleatorie, iar personajele „schimbă măşti după măşti". În altă ordine de idei, „panoplia de procedee" se defineşte prin „citatele şi inserturile, presupoziţiile şi pre-textele (care) devin rigide şi evidente ca scheletul exterior al insectelor". Romanul postmodern „nu se comentează pe măsură ce se scrie, ci se scrie pe măsură ce se comentează *ceea-ce-nu-s-a-scris-încă*". Postmodernismul se manifestă cu predilecţie în capitolele intitulate ***„Iter spectrorum (stricto sau lato sensu)"***, în care cei trei naratori relatează călătoria lor în vederea documentării pentru roman, căutarea martorilor, a documentelor şi a oricăror mărturii ce puteau constitui întâmplările viitorului subiect. Cărtărescu apreciază că romanul este **„o tipică proză optzecistă"** prin ilustrarea cotidianului mărunt, „a microistoriei şi spaţiilor microsociale", cu incluziuni de acte originale, „cu vorbire în priză directă". ***Compoziţia*** romanului este complexă, se disting alte trei romane posibile, fiecare cu altă strategie narativă: unul urmăreşte destinul Anei şi este risipit pe tot în cuprinsul cărţii, al doilea este un roman documentar, care apelează la mărturii, acte juridice şi administrative, declaraţii, precum şi utilizarea de monografii, studii, beletristică, periodice şi o serie de autori celebri citaţi. Al treilea roman este construit prin ficţiunea autorilor, după toate regulile postmodernităţii, adică în cadrul realităţii bazate pe documente „sunt inseraţi martori fictivi, adevărate fantome", aşa cum este proiecţionistul „desantat" la Comloş „din... însuşi romanul celor trei", sau ipoteticul traducător al scrisorilor.

O **trăsătură specifică operelor postmoderne** o constituie **intertextualitatea**, în subiectul romanului fiind inserate şi alte destine în afară ce acela al Anei Persida Cumpănaş, între care: biografia lui Octavian

Nacu, un vecin din Comloş, care după Primul Război Mondial „străbate ruinele fostei Kakanii"; evoluţia lui Tit Liviu, medic şi admirator al lui Freud, primul bărbat de care se îndrăgostise Ana, care visa „să-i predea cheile casei şi să se facă amanta lui pe veci"; destinul avocatului Sage etc.

Viziunea lui **Mircea Cărtărescu** privind construirea romanului ***„Femeia în roşu"*** este aceea a unui „origami prozaic postmodern", având componenţa unui „agregat cu sute de piese" datorată şi faptului că a fost scris de o „echipă" de autori. ***(Mircea Cărtărescu, „Un origami postmodern"****, din volumul* ***„Postmodernismul românesc"****, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999)*

„ZMEURA DE CÂMPIE"

de Mircea Nedelciu

- roman de după 1980 -

Perioada postbelică ◆ **roman postmodernist**

Mircea Nedelciu (1950 – 1999) se înscrie în esenţa literară a **postmodernismului** atât prin schiţe şi nuvele, cât şi prin romanele inedite, demonstrând ***o nouă relaţie a artistului cu lumea.***

Volumele de proză alternează schiţele şi nuvelele cu epica de anvergură, Mircea Nedelciu construind romane inedite prin formula novatoare numită ***metaliteratură (literatură despre literatură*** *– n.n.)*. Acest concept defineşte discursul despre literatură referitor la specificul şi arta literaturii, introducând în textul creaţiei originale citate, mottouri, colaje, parafraze, pastişe, principala modalitate stilistică fiind parodia.
În proza literară, Mircea Nedelciu configurează o lume alcătuită din oameni modeşti, cu o existenţă banală, plată, rutinată. Eroii sunt funcţionari, navetişti, muncitori angajaţi sau sezonieri, tineri intelectuali dezorientaţi şi fără şanse de afirmare, mici meseriaşi, soldaţi în termen, zarzavagii, orfani, cu toţii fiind indivizi anonimi, cu o viaţă neinteresantă, cenuşie şi golită de orice perspective.

Romanul *„Zmeura de câmpie"* de Mircea Nedelciu a apărut în **1984** şi se înscrie în specificul prozei postmoderniste. Personajele reprezintă categorii socio-umane dizlocate dintr-un mediu al periferiei sociale (mahalaua, cartierele mărginaşe, orfelinatele), incapabile să se adapteze ori să se integreze într-o clasă superioară a societăţii, alcătuind o lume marginală şi marginalizată, care se rezumă la un spaţiu anodin.

(Structura compoziţională)

Romanul ***„Zmeura de câmpie"*** **de Mircea Nedelciu** este alcătuit din **patru secvenţe epice**, purtând titluri sugestive: ***„Presupuneri", „Investigaţii", „Alte păreri"*** şi ***„Alte investigaţii"***. Fiecare capitol este structurat în ***subcapitole*** notate cu literele alfabetului - de la A (cuvântul Arac) la Z (cuvântul Zaţ) – însoţite de titluri explicative. De exemplu: ***„A. Plăceri minore, catastrofe, glume"****,* ***„F. Zmeura de câmpie"****,* ***„M. Onomastică specială"****,* ***„Z. Este Zare Popescu un personaj în „romanul" Zmeura de câmpie? (studiu)"***. Subcapitolele *X* şi *Y*, nu există, ci sunt notate doar literele urmate de puncte.

Perspectiva narativă este **postmodernistă** şi îmbină ***naraţiunea la persoana a III-a*** cu ***relatarea la persoana I şi adresarea directă***, în funcţie de personaje şi de asaltul amintirilor. **Modalitatea narativă** se remarcă, aşadar, prin prezenţa mărcilor formale reprezentate de ***pronume şi verbe la persoana II-aI şi I***. **Perspectiva psihologică** este realizată prin mijloacele de analiză a conştiinţei şi procesele psihologice ale eroilor literari, apelându-se la ***dialog, monolog interior, autointrospecţie, flashback, retrospecţie, cuvinte cu valoare de simbol, observaţie atentă şi profundă a conştiinţei personajelor*** etc.

Relaţiile temporale se compun din timpul subiectiv al amintirii (copilărie, război etc.) şi cel obiectiv al întâmplărilor, iar cele **spaţiale** sunt reprezentate de locurile exterioare, reale (oraşul, cazarma, orfelinatul) şi de cele interioare, psihologice, ale simţirii şi trăirii personajelor.

(Construcţia subiectului)

Tema romanului ilustrează, într-o modalitate voit prozaică, relaţia dintre memorie şi adevăr, incapacitatea eroilor de a-şi identifica trecutul, opţiunea auctorială pentru autenticitate şi, deopotrivă, pentru cotidian.

Titlul *„Zmeura de câmpie"* sugerează înstrăinarea omului crescut fără părinţi, omul trădat de memorie, cu amintiri vagi, rătăcitor şi dezorientat prin lume. Zmeura este o plantă de munte, la câmpie putând exista numai dacă este plantată de mâna omului, adică numai dacă este silită: „Era un ţăran, un om care avea casa acolo în pădure şi ăla, cine o fi fost că nu era nimeni pe la el prin curte, îşi pusese în toată grădina numai zmeură. [...] Într-adevăr curiozitatea grădinii lui consta în această mică plantaţie de zmeură, aici în plină câmpie. Exista şi probabil că dădea şi roade." Sub titlu, Mircea Nedelciu notează o lămurire concretă: ***„(roman împotriva memoriei)"***.

Subiectul romanului se centralizează pe strădania personajelor de a-şi recupera trecutul, prin amintiri disparate, adesea confuze şi vagi.

Incipitul ilustrează încercarea lui Zare de a-şi aminti un crâmpei din propria copilărie, imaginea fiind tipică pentru locurile periferice specifice prozei lui Mircea Nedelciu: „Îşi mai amintea de curtea unei case la ţară, o curte uriaşă, un maidan aproape". ***Naratorul*** se ocupă, în principal, de biografiile a trei tineri orfani, Radu A. Grinţu, Zare Popescu şi Gelu Popescu, zis Meşteru, care trăiseră, în intervale diferite, la acelaşi orfelinat, „Casa de copii şcolari din Sinaia – Prahova":

Acţiunea romanului începe în anul 1973, când Zare şi Grinţu s-au cunoscut în primele zile ale serviciului lor militar, „în curtea uriaşă a fostului conac boieresc devenit după 23 August unitate militară". După bacalaureat, Radu A Grinţu dăduse examen la Institutul de Teatru, lucru mai puţin obişnuit pentru „băieţii care provin din casele de copii", dar ratase admiterea şi intrase apoi la Facultatea de Filologie. După ce activase un an ca profesor de română stagiar într-o comună din judeţul Teleorman, fusese încorporat şi îşi satisface stagiul militar ca fruntaş T.R. (termen redus – *n.n.*), aşa cum făceau toţi absolvenţii cu studii superioare. Zare era numai recrut la trupă, picase examenul de admitere la Facultatea de Istorie şi pretindea că ştie „să mânuiască o maşină de tuns", deşi Grinţu fusese primul soldat pe care îl tunsese. Se împrieteniseră şi, stând la „palavre", descoperă că studiaseră la acelaşi liceu şi stătuseră în aceeaşi Casă de copii şcolar, dar diferenţa de vârstă de peste 4 ani îi făcuse să se cunoască abia în armată. Pasionat de istorie, Zare corespondează cu fostul său profesor de istorie, Valedulcean sau discută cu Grinţu despre simbolistica armelor şi locurilor istorice, precum şi despre originea sau evoluţia cuvintelor în diverse zone ale lumii.

Radu A.Grinţu „visase toată viaţa lui să devină regizor de film" şi încadra toate întâmplările într-un scenariu imaginar, închipuindu-şi scene, dialoguri şi efecte regizorale cu „planuri scurte în succesiune rapidă". Hotărăşte să renunţe la cariera didactică de la şcoala din judeţul Teleorman şi să dea din nou admitere la Institutul de Teatru pentru a deveni regizor. Se mută în Bucureşti şi se angajează pedagog la Liceul de Mecanică Fină, prilej cu care îl cunoaşte pe Gelu Popescu, zis Meşteru, elev în clasa a XI-a şi orfan care locuia la o Casă de copii şcolari. Grinţu se simţea foarte legat de elevii care trăiau la orfelinat, unde locuise şi el între 13 şi 18 ani. Descoperiseră împreună că „se trag din părinţi care trăiseră în sate de câmpie. Popescu nu-şi cunoscuse părinţii, iar Grinţu rămăsese orfan de mamă când avea 13 ani. La înmormântare, unchiul îl dusese să stea de vorbă cu un „bărbat neras şi prost îmbrăcat", care începuse să plângă imediat ce l-a văzut şi Grinţu se întreabă şi azi dacă „omul acela îi era tată?".

În vacanţa de primăvară, Gelu Popescu îl anunţă pe Grinţu că se duce să-şi caute părinţii, dar când se întoarce nu-i dă niciun fel de informaţii despre recentele lui investigaţii, ci îi spune râzând: „Poate că nici nu mă cheamă Popescu".

Cariera de pedagog a lui Grinţu se termină în urma unui furt săvârşit de un elev care spărsese lacătele de la vestiare şi luase banii şi alte obiecte. Declaraţiile celor implicaţi constituie pentru Radu „material pentru un scurt metraj pe teme educative" şi le copiază pe toate patru pentru că documentele respective îi foloseau în discuţiile cu Zare pe tema adevărului, întrucât „cele declarate sunt conform cu adevărul": „Declaraţie. [...] În ziua de 19.11.1975 elevul Pascarul Mihai nea ameninţat când a luat valiza de la dormitor, neanjurat, că ne arată el pe noi. Rugăm să să ea măsuri pentru potolirea elevului în cauză. data 20.112.1975." La litera J („JAF") autorul inserează „fragmente din caietul de regizor al lui Radu A Grinţu, în care sunt descrise cadre cinematografice, obiecte, vestimentaţia personajelor etc.

Grinţu găseşte un post de ghid la Oficiul pentru turism, iar Gelu se pregăteşte intens pentru bacalaureat, aşa că cei doi se întâlnesc din ce în ce mai rar, iar cu Zare doar întâmplător. Dar ceea ce îi uneşte pe Grinţu, Zare şi Gelu este, pe lângă statutul de orfan, tentaţia de a-şi reconstrui propriul trecut, singurul „document autentic" fiind numai „amintirile vagi". Fiecare aplică modalităţi proprii de recuperare a trecutului. Zare, un autodidact cu idei dezordonate şi intuiţii adesea sclipitoare, se refugiază în istorie, ale cărei evenimente şi teorii le comunica epistolar fostului său profesor de istorie, Valedulcean, sau le dezbătea cu prietenul său, Grinţu, care putea să stea „ore în şir cu gura căscată la poveştile unui simplu soldat şi să creadă chiar că teoriile acestuia [...] au în ele un adevăr ciudat pe care-l simte şi nu-l ştie demonstra". De altfel, Zare mărturiseşte că este „absurd, recunosc, să nu vreau să aflu niciodată cine sunt sau cine au fost părinţii mei".

Cu fantezie de regizor, Grinţu îşi închipuie trecutul cu scene cinematografice şi cu scenarii notate în caietul de regie.

Numai Gelu Popescu se avântă în investigaţii concrete, dar nu dă detalii despre ce a aflat, însă adună tot felul de poveşti pe care le împărtăşeşte cu picătura lui Grinţu, acesta fiind curios şi dornic să strângă material pentru când va deveni regizor: „Pe parcursul a câtorva zile care urmară, Gelu îi povesti lui Grinţu, cu diverse ocazii, în ce fel şi-a început şi unde a ajuns cu căutatul părinţilor. Între timp li se mai întâmplară şi multe alte lucruri demne de a fi povestite". El ajunge să se îndoiască de propriul nume – „Poate nici nu mă cheamă Popescu" – şi este dezamăgit de toţi cei intervievaţi, care, orice ar fi fost întrebaţi, vorbeau numai despre

război: „Orice i-ai ruga să-şi amintească, ei încep aşa: Când eram în război...".

Cu toate că ***firele epice*** sunt voit întortocheate, cu elemente de melodramă şi detectivistice, curiozitatea cititorului fiind atrasă cu vioiciune în descifrarea relaţiilor derutante dintre personaje. Destinele lor se intersectează în mod bizar, părinţii lui Zare şi ai lui Grinţu s-au duşmănit şi s-au denunţat, astfel încât Grinţu tatăl ajunge la închisoare. Gelu Popescu descoperă că înainte de naşterea lui Zare cu câteva săptămâni, „cineva, un anume Vergu [...], a adus de pomană (cu lumânare) familiei Popescu Florea şi Popescu Speranţa un copil pe nume Radu (nume slav = bucurie, nota Z.P.) şi le-a spus celor doi că e din partea lui Grinţu Anton, cel care are de tăiat la stuf pe 15 ani", în urma delaţiunii lui Popescu. Grinţu ar vrea să facă un scenariu cu propria poveste, mai ales că partea ciudată este că „am fost făcut cadou familiei delatorului".

Între cei trei tineri există o relaţie afectivă de fraţi, care descoperă nişte părinţi vinovaţi de a se fi urât şi a se turna autorităţilor, care şi-au abandonat propriii fii, înzestrându-i cu o biografie dureros de derutantă: „În fond, ceea ce cauţi tu este aproape imposibil de găsit. Tinereţea şi vârsta matură a omului care ţi-a fost tată (îţi este!), trebuie să fi existat acest om, s-au petrecut într-un timp de neînţeles. Niciun criteriu nu mai este acelaşi. Semnele acelui om, dacă le-ai găsi, ar fi imposibil de interpretat, reacţiile lui la întâmplările propriei vieţi vor rămâne pentru tine învăluite în mister. Tot ce poţi spera este să mai trăiască şi, văzându-l cum se comportă în mediul lui de acum să încerce să-ţi inventezi aşa-numitele date ereditare". Aşadar, această frăţietate a celor trei tineri nu se bazează pe legături de sânge, ci „înrudirea" pe care şi-o doresc este doar opţiunea conştiinţei lor de fii abandonaţi suferinţei de o generaţie de taţi deplorabili. Astfel, Zare Popescu, cel care „refuză să-şi recunoască părinţii şi, în general, nu prea acceptă ideea că el ar putea avea aşa ceva", se hotărăşte să şi-l facă frate pe Gelu Popescu. Chiar şi după ce acesta termină liceul şi pleacă din Casa de copii şcolari, Zare continuă să-l caute, iar când lucrează ca muncitor şantierul de la Canalul din Constanţa îl susţine şi financiar.

În roman apar mai multe personaje, ale căror destine şi întâmplări sunt inserate printre destinele celor trei tineri: Grinţu se îndrăgosteşte de unguroaica Ana Szasz şi îl invidiază pe colegul său, Muşu, pentru că este luat de la orfelinat de tatăl său, iar Gelu vine, de la investigaţiile sale, însoţit de o tânără. Sunt multe poveşti despre război, relatate de învăţătorul Popescu, de Grinţu Anton, care-şi spunea Grinţoiu, de bătrânul Bobocică sau de alţi oameni cu care venise în contact Popescu în cercetările sale.

Finalul romanului cuprinde fragmente din carnetul de regie al lui Grinţu pe teme istorice şi cu scene imaginare din război: „Carnet de regie: „«*Războiul e sufletul comerţului*» – ar putea să spună caporalul Bobocică în timp ce domnii Eden şi Mollet ar putea să spună că „...şi invers!".

Ultimul capitol este notat cu litera Z., urmat de titlul: „Este Zare Popescu un personaj în «romanul» Zmeura de câmpie? (studiu)", în care se imaginează o scenă de film plasată „duminică, 8 mai 1977", când Zare se plimbă „de-a lungul râului lat şi leneş de câmpie", apoi străbate o „pădure bătrână de câmpie", în timp ce se îndreaptă spre casa în care „Bobocică şi Radu Grinţu au rămas să povestească şi să bea vin rece".

Ultimul cuvânt din roman este **ZAŢ**, explicat ca termen tipografic care desemnează un „text cules cu litere de plumb şi aşezat în forme de dimensiunile paginilor, gata pentru tipărit, adică un obiect care, chiar înainte ca dumneavoastră să ajungeţi cu lectura la sfârşitul acestei fraze, a fost deja topit şi a devenit din nou o bucată informă de plumb".

Romanul ***„Zmeura de câmpie"*** este reprezentativ pentru **postmodernism** atât printr-o poetică a autenticităţii şi a cotidianului, cât şi prin procedeele şi tehnicile narative privind citatele şi colajele care fragmentează naraţiunea. Citatele au cele mai diverse teme, uneori fiind indicate cu precizie sursele din care provin:

* „Sunt un fiu al Revoluţiei. Poate că nu sunt un fiu bun. Dar sunt şi rămân fiul Ei." (Valentin Kataev, *Iarba uitării*, ed.Univers, 1970, p.133)

* „Orice participant la o limbă anume are, cel puţin potenţial, o conştiinţă de sine."

(Limbajul artistic)

Limbajul artistic este definitoriu pentru postmodernism prin relaţionarea personajelor cu lumea concretă, prin jocul de cuvinte şi efectele lexicale şi sintactice. De asemenea, metatextualitatea şi intertextualitatea se manifestă aici prin procedee specifice: citate, motto, colaje etc. De pildă, în deschiderea romanului, sub titlul primului capitol intitulat ***„Presupuneri"*** există un **motto** şi sursa lui: „*«Război este când te duci la război şi te întorci înapoi şi visezi război»*. [Această definiţie a fost auzită de prietenul meu, profesorul şi pictorul Dorel Zaica, în 1978, de la copilul Cristian Mustaţă care avea atunci 4 (patru) ani]".

Epica romanului nu este cronologică, ci se ordonează după alfabet, de la A la Z, naraţiunea este supusă sfâşierii prin numeroase mijloace menite să sporească hăţişurile lecturii, cititorul fiind pus adesea în încurcătură. Un personaj avertizează asupra acestei derute: „Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înţelegerea mesajului". Autorul însuşi are aceeaşi atitudine faţă de cititor: „Da, da, degeaba ziceţi că nu vă pasă

şi că totul a trecut în cele din urmă. Suntem tot timpul soldaţi, dar nişte soldaţi pe ai căror umeri apasă răspunderi de generali; de tăcerea şi ignoranţa noastră poate depinde soarta multor bătălii care încă n-au început."

Sub titlul romanului, Mircea Nedelciu precizează că este un ***„roman împotriva memoriei"***, dar „Zmeura de câmpie" este „un substanţial roman al memoriei, unul dintre cele mai tulburătoare din întreaga literatură postbelică, în care memoria s-a adăpostit adesea. Aici însă, anamneza (de la Platon = reamintirea ideilor pe care sufletul le-ar fi contemplat într-o existenţă anterioară – n.n.) nu mai împacă şi nu mai absolvă, ca în proza obsedantului deceniu, ci, dimpotrivă, desface şi sfâşie. Ea se încheie, ca într-un scenariu dionisiac, (Zare se recomandă într-una din epistolele sale drept „susţinător al mitului dionisiac"), nu cu sacralizarea, ci cu sfârtecarea zeului, adică a tatălui absent. [...] Păstrând asociaţia, am putea spune că ***«Zmeura de câmpie»*** este, dintr-o perspectivă artistică, un câmp de bătălie câştigător. Străbătându-l, însoţind mişcările avântate ori derutate ale eroilor, poţi să afli cel puţin cine sunt fiii acelor taţi sfâşiaţi de propria lor nesăbuinţă." (**Sanda Cordoş, *„Cine sunt fiii acelor taţi"***)

Prin romanul ***„Zmeura de câmpie"***, **Mircea Nedelciu** îmbogăţeşte proza postmodernă cu un roman de mare valoare literară, demonstrând un real talent creator: „Nu cunosc, printre tinerii noştri prozatori, mulţi care să-şi fi asimilat şi să stăpânească atât de bine tehnicile narative şi descriptive moderne ca Mircea Nedelciu. El practică o artă a relatării extrem de suplă şi îndrăzneaţă. Expunerea îmbrăţişează simultan mai multe tipuri, nu numai pe parcursul istorisirii, dar chiar în interiorul aceleiaşi fraze." **(Ovid S. Crohmălniceanu)**

DRAMATURGIA

COMEDIA

„O SCRISOARE PIERDUTĂ"

de Ion Luca Caragiale
(autor canonic)

Epoca marilor clasici ◆ **comedie realistă** ◆ comedie de moravuri politice

Definiţie: *Comedia este specia genului dramatic, în versuri sau în proză, care satirizează întâmplări, aspecte sociale, moravuri (conduita morală a unui popor, a unui grup social) prin intermediul personajelor ridicole, între care se nasc conflicte puternice. Comedia are scopul de a îndrepta acele tare (defecte) umane şi sociale prin râs, având, aşadar, rol moralizator. Principalele modalităţi artistice de realizare a comicului sunt ironia, satira şi sarcasmul, folosite pentru a crea ridicolul sau grotescul, atât în ilustrarea aspectelor imorale (moravuri) ce se petrec în societate, cât şi a caracterelor umane dominate de tare morale. Finalul este fericit, conflictele se sting fără urmări neplăcute sau schimbări în viaţa personajelor, fără sacrificii sau situaţii dezagreabile.*

Principalul mijloc artistic este comicul, o categorie estetică ce include situaţii şi personaje ridicole, vicii şi moravuri, fiind sancţionate prin râs şi urmărindu-se, astfel, îndreptarea acestora. Comicul ilustrează contrastul dintre esenţă şi aparenţă, dintre serios şi derizoriu, dintre iluzie şi realitate, dintre efort şi rezultatele lui, dintre scopuri şi mijloace etc.

Formele de manifestare ale comicului sunt foarte variate: ***comicul de situaţie, comicul de caracter, comicul de limbaj, comicul de moravuri, comicul de intenţie, comicul de nume*** etc.

*

Ion Luca Caragiale (1852 - 1912), dramaturg şi prozator, a fost un observator ***lucid şi ironic*** al societăţii româneşti din vremea lui, un ***scriitor realist şi moralizator, un excepţional creator de oameni şi de viaţă***. Scriitor **realist**, Caragiale foloseşte cu măiestrie ***satira şi sarcasmul***, pentru a ilustra ***moravurile societăţii româneşti*** şi a contura personaje dominate de o tară (defect) morală reprezentativă pentru tipul şi caracterul uman.

Comedia „O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale s-a jucat cu un succes răsunător pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la data de **13 noiembrie 1884**.

(Structura şi compoziţia textului dramatic)

Piesa este structurată în **patru acte**, fiecare dintre ele fiind alcătuit din mai multe **scene**. **Personajele**, numite de către **autor** „***persoane***", sunt menţionate cu numele şi statutul social. **Perspectiva spaţială** este **reală** şi **deschisă** („În capitala unui judeţ de munte"), iar **timpul** în care se petrec întâmplările este **real**, plasat la sfârşitul secolului al XIX-lea („în zilele noastre"). **Relaţiile temporale** sunt în cea mai mare parte ***cronologice*** şi doar în câteva situaţii ***perspectiva temporală este discontinuă*** şi realizată prin ***flashback***.

Titlul *„O scrisoare pierdută"* ilustrează ***simetria clasică*** a piesei, sintetizând, totodată, ***intriga subiectului***. ***Prima scrisoare de amor***, trimisă de Tipătescu Zoei, care o pierde, este găsită de Cetăţeanul turmentat, căruia i-o fură Caţavencu, iar acesta o pierde - la rândul lui - şi o găseşte din nou Cetăţeanul turmentat, care o înapoiază „andrisantei" Zoe, închizând astfel cercul. ***Cealaltă „scrisorică de amor"*** este a unei doamne din înalta societate bucureşteană către o „persoană însemnată... da' becher" şi găsită de Dandanache în buzunarul paltonului unui musafir. De data aceasta „scrisorica" este pierdută definitiv de becherul bucureştean, care nu o primeşte înapoi, pentru că „mai trebuie s-aldată". În ambele situaţii, ***scrisoarea de amor*** este totodată ***armă politică*** şi ***obiect de şantaj,*** folosită de persoane influente în viaţa politică, dornice de a parveni şi a-şi asigura victoria în alegeri.

Tema. „O scrisoare pierdută" este o **comedie realistă de moravuri politice**, ilustrând ***setea de parvenire*** a burgheziei în timpul campaniei electorale pentru alegerea de deputaţi. Pe fondul bătăliei politice se nasc ***conflicte*** între reprezentanţii opoziţiei - Caţavencu, liderul grupului de „intelectuali independenţi" - şi membrii partidului de guvernământ- Ştefan Tipătescu, Zoe şi Zaharia Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu, ***personaje ridicole*** puse în ***situaţii comice***, cu scopul de a ***satiriza viciile politicianismului***.

(Expoziţiunea)

Acţiunea *actului I* începe într-o dimineaţă, în casa lui Ştefan Tipătescu, **decorul** indicând anticamera în care prefectul judeţului îşi bea cafeaua şi citeşte indignat un articol din ziarul lui Nae Caţavencu, „Răcnetul Carpaţilor". Ghiţă Pristanda, poliţaiul oraşului, aprobă servil atitudinea de revoltă a prefectului împotriva mişelului Caţavencu, prin ***ticul verbal***, „curat", pe care-l alătură comentariilor acestuia: „curat caraghioz", „curat mişel", culminând cu o ***contradicţie în termeni***, „curat murdar". Poliţaiul avusese misiunea de a-i spiona pe inamicii politici ai prefectului, trăgând cu urechea la ferestrele casei lui Nae Caţavencu.

Profitând de faptul că Tipătescu îl ascultă atent, Ghiţă abandonează subiectul şi începe să se plângă de precara situaţie financiară în care se zbate şi, prin ***intruziune narativă***, îi relatează despre dificila profesie de poliţai şi despre familia lui numeroasă - „nouă copii" - şi venitul mic: „famelie mare, renumeraţie mică, după buget". Tipătescu îi reproşează, cu simpatie şi amuzament, afacerea pe care Pristanda o făcuse cu steagurile cumpărate pentru pavoazarea oraşului în cinstea apropiatelor alegeri. Ghiţă îşi însuşise o sumă importantă, deoarece, din 44 de steaguri el achiziţionase numai 14-15 bucăţi. Ca să se dezvinovăţească, poliţaiul adună greşit şi numără de mai multe ori aceleaşi steaguri: „Două la primărie, optspce, patru la şcoli, douăzeci şi patru, două la catrindală la Sf. Niculae, treizeci...", fiind silit să recunoască, încântat de sine, că „a tras frumuşel condeiul".

(Intriga)

Episodul realizat prin ***flashback*** şi ***intruziune narativă***, în care Ghiţă Pristanda îi povesteşte prefectului întâmplarea din seara precedentă declanşează ***conflictul dramatic***. În casa lui Nae Caţavencu, şeful partidului independent aflat în opoziţie, se adunaseră intelectualii, „dăscălimea" oraşului, între care Ionescu, Popescu, popa Pripici, „toată gaşca-n păr". Pristanda ascultă la fereastra acestuia şi află că Nae Caţavencu deţine un document foarte important, care-i va aduce chiar voturile celor aflaţi la putere, dar nu putuse afla despre ce fel de „scrisorică" e vorba pentru că închiseseră ferestrele. Tipătescu se pregăteşte să meargă „la dejun", la Zaharia Trahanache şi, rămas singur, Ghiţă Pristanda meditează - printr-un ***monolog adresat*** - asupra statutului de poliţai aflat în slujba personală a celor de la putere şi o citează pe nevasta sa, care-l sfătuieşte cum să se comporte cu şefii: „Ghiţă, Ghiţă, pupă-l în bot şi-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând...".

Zaharia Trahanache, preşedintele partidului de guvernământ, filiala judeţuiui X, vine acasă la Tipătescu, agitat şi indignat de societatea coruptă şi meschină, în care domină „enteresul şi iar enteresul...", citând admirativ din scrisoarea fiului său, student la Bucureşti: „unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are!". Enervat la culme, Trahanache îi relatează lui Tipătescu - prin ***flashback*** - că fusese chemat de Nae Caţavencu la redacţia ziarului, care-i arătase o **scrisoare de amor** a prefectului către Joiţica, soţia lui. ***Comicul de situaţie*** al acestei scene este monumental, deoarece Trahanache este cel care îl consolează pe prefectul îngrozit, afirmând că scrisoarea este o plastografie (un fals) ordinară, deşi, amplifică el cu subînţeles spaima lui Fănică, scrisul seamănă atât de bine, încât „să zici şi tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri!". Trahanache redă, din memorie, textul

scrisorii, adăugând, ***aluziv***, explicaţiile şi identificând exact momentul întâlnirii amoroase dintre cei doi: „Scumpa mea Zoe, venerabilul *(adică eu)* merge deseară la întrunire *(întrunirea de alaltăieri seara)*. - Eu *(adică tu)* trebuie să stau acasă, pentru că aştept depeşi de la Bucureşti, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aştepta, prin urmare, şi vino tu *(adică nevastă-mea, Joiţica)*, la cocoşelul tău *(adică tu)* care te adoră, ca totdeauna, şi te sărută de o mie de ori, Fănică... *(priveşte lung pe Tipătescu, care e în culmea agitaţiei)*". Nae Caţavencu îl ameninţase că va publica scrisoarea în ziarul „Răcnetul Carpaţilor", al cărui proprietar era şi va afişa originalul „în cercevea, ca s-o vază oricine-o pofti".

(Desfăşurarea acţiunii)

Tipătescu este „turbat" de mânie, Zoe este, la rândul ei, disperată şi înspăimântată de consecinţele publicării scrisorii de către Caţavencu, chiar dacă bărbatul ei nu credea că e adevărată. Fusese şi ea chemată la redacţia ziarului, unde Caţavencu îi promisese că îi va înapoia scrisoarea dacă îi va asigura alegerea în funcţia de deputat şi-l trimite pe Pristanda să cumpere cu orice preţ scrisoarea de la Nae Caţavencu.

Comicul de situaţie este desăvârşit, tensiunea cuprinde toate personajele, care dau năvală în casa prefectului. Brânzovenescu şi Farfuridi sunt panicaţi de vizitele pe care Trahanache, Zoe şi Ghiţă le fac inamicului lor politic, suspectându-i pe fruntaşii partidului de trădare, cu care sunt de acord, însă ar dori să participe şi ei: „trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o ştim şi noi!...". Cetăţeanul turmentat soseşte acasă la Tipătescu pentru a-i înapoia scrisoarea pe care o găsise pe stradă, dar constată amuzat că i-o furase Caţavencu, deoarece, recunoscând scrisul prefectului, îl invitase „la o ţuică", apoi „dă-i cu bere, dă-i cu vin, dă-i cu vin, dă-i cu bere", până se îmbătase şi adormise. Pristanda vine cu mesajul că Nae Caţavencu ceruse în schimbul scrisorii ori „o mie de poli" ori mandatul de deputat, iar Trahanache apare victorios pentru că descoperise o poliţă falsificată de Caţavencu, prin care acesta îşi însuşise 5000 de lei din banii fundaţiei.

Acţiunea actului al II-lea se petrece în aceeaşi anticameră a casei prefectului, unde Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu cercetează listele electorale şi calculează voturile pe care le vor obţine în apropiatele alegeri. Ei folosesc culoarea roşie pentru a însemna numele alegătorilor care votează cu partidul lor şi notează cu albastru pe ceilalţi, ştiind toate detaliile privitoare la averea fiecăruia şi nu se sfiesc să recurgă la şantaj pentru a-i sili să voteze cu ei. La acuzaţia de trădare, Trahanache reacţionează cu ***ticul verbal***, „ai puţintică răbdare" şi apără cu fervoare integritatea morală şi politică a lui Tipătescu, argumentând că „a făcut servicii partidului, judeţului, ţării... şi mie, ca amic, mi-a făcut şi-mi face

servicii, da!...". Farfuridi şi Brânzovenescu, puternic impresionaţi de personalitatea solidă a lui neica Zaharia, se hotărăsc să trimită o telegramă la Bucureşti, „la Comitetul Central, la minister, la gazete", prin care să informeze despre prefectul trădător dar pe care se tem să o semneze: „Trebuie să ai curaj ca mine! trebuie s-o iscăleşti: o dăm anonimă!".

În acest timp, Pristanda îl arestase pe Caţavencu, având „ordin verbal de la conul Fănică", îi percheziţionase casa pentru a găsi scrisorica de amor, dar în zadar. Zoe Trahanache apelează la toate tertipurile feminine pentru a-l convinge pe Tipătescu să sprijine candidatura lui Caţavencu şi, pentru că acesta refuză, ea ameninţă: „îl sprijin eu, îl aleg eu", deşi femeile nu aveau atunci drept de vot.

Caţavencu este adus din arest în casa prefectului pentru a negocia înapoierea scrisorii şi, printr-un ***monolog*** care ilustrează ***parvenitismul personajului***, îşi exprimă deviza după care se conduce în viaţă, „scopul scuză mijloacele", pe care, ***incult*** fiind, i-o atribuie „nemuritorului Gambetta", om politic francez din acea vreme, pe când sloganul respectiv aparţine lui Niccoló Machiavelli.

Discuţia dintre Caţavencu şi Tipătescu degenerează în scandal, deoarece avocatul nu vrea să înapoieze scrisoarea decât în schimbul postului de deputat, deşi prefectul îi oferise diferite funcţii. **Conflictul** politic devine violent, Tipătescu se repede „turbat" la el cu un baston, iar acesta începe să răcnească: „Ajutor! Săriţi! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!". Zoe temperează **situaţia conflictuală** şi, cu un calm aparent, îi promite lui Caţavencu mandatul de deputat în schimbul scrisorii -„eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu; mie să-mi dai scrisoarea...". Tipătescu cedează şi el şi-i promite că „poimâine eşti deputat!...". Cetăţeanul turmentat revine în casa prefectului, insistând să i se răspundă la întrebarea: „eu cu cine votez?". Prefectul îl îndeamnă, sarcastic, să-i dea votul „lui onorabilul d.Caţavencu... Pentru aşa alegător, mai bun ales nici că se putea...". Farfuridi şi Brânzovenescu, găsindu-l pe Caţavencu în casa prefectului, ameninţă că vor demasca trădarea la ziar, la Bucureşti, la Comitetul electoral central, pe când Caţavencu, în entuziasmul promisiunilor, îi aduce un elogiu ridicol lui Tipătescu, „prefectul cel mai onest! [...] Cel mai integru! [...] Cel mai credincios!...", uitând cu desăvârşire că-i spusese - până nu demult - „vampir" şi „prefectul asasin". Ghiţă Pristanda aduce o depeşă „fe-fe urgentă" sosită de la „centru" prin telegraf, în care prefectul este anunţat că trebuie să aleagă pentru postul de deputat pe „d. Agamemnon Dandanache. Se face din aceasta pentru d-voastră o înaltă şi ultimă chestie de încredere". Toţi cei prezenţi rămân încremeniţi, Zoe şi Caţavencu se revoltă, găsind ca unică soluţie să pornească lupta contra guvernului.

Punctul culminant. **Acţiunea actului al III-lea** se petrece în sala cea mare a primăriei, unde Zaharia Trahanache prezidează ultima adunare electorală de dinaintea alegerilor şi la care sunt prezenţi alegători, cetăţeni, public, care într-o piesă de teatru au rol de ***figuranţi***. Trahanache intenţionează să-l şantajeze pe Caţavencu arătându-i polița falsificată, prin care avocatul îşi însuşise cinci mii de lei de la Societatea „Aurora Economică Română". În acest fel, ei ***răspund şantajului cu şantaj*** şi hotărăsc ca Trahanache să anunţe candidatura lui Agamiţă Dandanache.

Discursul rostit de candidatul Farfuridi, întrerupt de către opoziţie cu fluierături şi cu tot felul de comentarii ironice, constituie un triumf al ***comicului de limbaj***, prin ***nonsensul*** şi ***ridicolul frazei***, care ilustrează imbecilitatea personajului, incapacitatea lui intelectuală, culminând cu memorabila ***contradicţie în termeni***: „Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar atunci să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale... Din această dilemă nu puteţi ieşi... Am zis!". În alocuţiunea sa, Caţavencu declamă cu emfază fraze aberante şi demagogice, confundând din nou maximele unor personalităţi celebre, incultura sa reieşind din ***comicul de limbaj***. El spune „oneste bibere", în loc de „honeste vivere", expresie care s-ar traduce „să bei cinstit" şi nu „să trăieşti cinstit" aşa cum este aforismul latin.

Candidatul opoziţiei, Nae Caţavencu, rosteşte un discurs patetic şi lacrimogen, ***demagogia*** personajului fiind evidentă prin frazele sforăitoare, ipocrite şi ilogice ***(nonsens)***: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire. [...] Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în ţara noastră!".

Trahanache anunţă drept **candidat pe domnul Agamiţă Dandanache**, în sală se iscă o încăierare cu răcnete, huiduieli şi fluierături între reprezentanţii celor două grupuri politice, peste care Caţavencu strigă din toate puterile, încercând să facă publică relaţia amoroasă dintre prefect şi Zoe Trahanache. În învălmăşeala creată, Caţavencu îşi pierde pălăria şi odată cu ea scrisorica de amor, care fusese pusă în căptuşeală, de aceea nu reuşise nimeni s-o găsească.

Acţiunea actului al IV-lea se desfăşoară în alt ***decor***, grădina casei lui Trahanache, în ziua alegerilor. Zoe şi Tipătescu sunt foarte agitaţi şi îngrijoraţi pentru că Nae Caţavencu dispăruse de două zile şi ei se temeau că punea la cale un plan diabolic pentru a face publică scrisoarea de amor şi a-i distruge. Prefectul este preocupat şi de primirea pe care trebuia să i-o facă lui Agamiţă Dandanache, care vine însoţit protocolar de Zaharia Trahanache. Dandanache vorbeşte „peltic şi sâsâit" şi, deşi face

cunoştinţă cu toţi trei, îi confundă tot timpul, referindu-se mereu la Zoe ca la nevasta prefectului, fiind incapabil să ţină minte cine este fiecare dintre ei. Trahanache îl asigură pe Agamiţă de câştigarea alegerilor, deşi acestea nu se finalizaseră, iar lui Dandanache i se pare firesc să ocupe postul de deputat, considerând că are merite politice deosebite, argumentând ridicol: „eu... care familia mea de la patuzsopt în Cameră...".

Ameţit de drum, Agamiţă relatează cum, într-o seară, cineva, „persoană însemnată... da' becher" (becher=celibatar, necăsătorit-*n.n.*), jucase cărţi acasă la el şi îşi uitase paltonul. Căutându-l în buzunare, găsise o scrisorică de amor „către becherul meu, de la nevasta unui prietin, - nu spui ţine... persoană însemnată". Dandanache îl şantajase pe „becher" cu scrisoarea găsită, ameninţându-l că dacă nu-i asigură alegerea în Camera Deputaţilor, o s-o publice în ziarul de scandal „Războiul". Zoe şi Tipătescu sunt înmărmuriţi de asemănarea situaţiilor şi de faptul că Dandanache nu înapoiază scrisoarea, ci o păstrează, pentru că „mai trebuie s-aldată... La un caz iar... pac! la «Războiul»". Tipătescu ***monologhează***, siderat şi cu ironie amară, despre ticăloşia lui Dandanache şi se gândeşte că ar trebui să-i ceară iertare lui Caţavencu, deoarece Agamiţă este un şantajist mult mai perfid, păstrând scrisoarea de amor. Caţavencu, umil şi spăşit, vine să-i mărturisească Zoei că pierduse scrisoarea în încăierarea de la întrunirea electorală, când cineva i-a smuls pălăria, iar scrisoarea se afla în căptuşeala acesteia. Tocmai atunci Cetăţeanul turmentat, cu pălăria lui Caţavencu pe cap, îi aduce „andrisantei" scrisoarea mult aşteptată, dorind în schimb răspunsul la întrebarea: „Eu ... pentru cine votez?". La rugămintea Zoei, Caţavencu scrie pe buletinul de vot numele lui Agamiţă Dandanache şi acceptă cu umilinţă să conducă banchetul popular în cinstea alegerii acestuia.

Deznodământul. Toate personajele piesei se află în scenă, participând la festivitatea organizată în cinstea alegerilor, câştigător pentru postul de deputat fiind Agamiţă Dandanache. Acesta încearcă să rostească un discurs, în care ***comicul de limbaj*** excelează prin ***anacolut***, reieşind ***indirect*** trăsături de caracter definitorii. Senil şi imbecil, deputatul Dandanache uită până şi motivul pentru care se află în faţa alegătorilor: „În sănătatea alegătorilor... care au probat patriotism şi mi-au acordat... *(nu nimereşte)*.asta... cum să zic de!... zi-i pe nume de!... a! sufradzele lor; eu, care familia mea de la patuzsopt în Cameră, si eu ca rumânul imparţial, care va să zică... cum am ziţe... în sfârşit să trăiască! *(Urale şi ciocniri.)*".

Caţavencu închină paharul în cinstea „venerabilului şi imparţialului nostru prezident, Trahanache", în sănătatea „iubitului nostru prefect", căruia îi urează să trăiască pentru „fericirea judeţului nostru", iar neica Zaharia pentru „fericirea prietenilor lui", apoi se sărută unii cu alţii.

În **final**, Caţavencu susţine un discurs politic în care elogiază, demagogic, victoria democraţiei în recentele alegeri, cu aceleaşi fraze pompoase şi idei contradictorii: „După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat!". În încheiere, el accentuează „avantajele progresului" şi „binefacerile unui sistem constituţional". ***Ironia şi sarcasmul*** lui Caragiale privind corectitudinea alegerilor sunt desăvârşite, deoarece în desfăşurarea acestora se recursese la fals, la şantaj şi la corupţie, încălcându-se constituţia în mod flagrant, evidenţiind **contrastul dintre esenţă şi aparenţă**. ***Ridicolul moravurilor politice*** este reliefat şi prin ***replica finală*** a lui Ghiţă Pristanda, care confirmă „Curat constituţional", după care dă semnalul să cânte „Muzica!". Caragiale descrie în ***paranteza regizorală*** atmosfera de veselie generală, „*toată lumea se sărută*", Caţavencu se îmbrăţişează cu Dandanache, Zoe şi Tipătescu, retraşi într-o parte, privesc petrecerea, în timp ce „*cortina cade repede asupra tabloului*".

O altă particularitate a comediilor lui Caragiale este **simetria**, adică **finalul** recompune momentul de la **începutul** piesei, fără să se schimbe absolut nimic din starea de lucruri iniţială. După agitaţia care atinge adesea apogeul, după zbuciumul personajelor şi conflictele ce par de nerezolvat, totul revine la normal, fără să se petreacă nicio modificare a stărilor de fapt sau vreo rezolvare a problemelor care au constituit subiectul piesei.

În concluzie, comediile lui Caragiale sunt unice în literatura română prin arta desăvârşită a ***dialogului şi a construcţiei scenice***, prin măiestria autorului de a crea ***caractere şi tipologii***, prin profunda ***observare a realităţilor sociale şi politice*** din epocă, fapt ceea ce a făcut ca Tudor Vianu să afirme: „Realismul tipic este formula lui artistică".

Personajele sunt **tipologii umane** şi fac „concurenţă stării civile" (G.Ibrăileanu), fiecare dintre ele având o trăsătură dominantă de caracter, ilustrând aşadar **un tip** anume.

Zaharia Trahanache, şeful partidului de guvernământ, întruchipează **tipul încornoratului simpatic,** căruia îi convine, din comoditate, ***triunghiul conjugal***, care-i asigură o viaţă tihnită în familie. **Ştefan Tipătescu, tipul junelui amorez,** este **prefectul judeţului** pe care îl administrează ca pe propria moşie, având o **mentalitate de stăpân medieval.** Fănică este component al ***triunghiului conjugal***, flerul său de **amorez** făcându-l să cedeze rugăminţilor Zoei pentru a sprijini candidatura lui Caţavencu. **Zoe Trahanache, tipul cochetei adulterine** este soţia lui Zaharia Trahanache, amanta lui Tipătescu şi singurul personaj feminin din comediile lui Caragiale care întruchipează **doamna distinsă** din societatea burgheză, nefăcând parte, ca alte eroine, din lumea mahalalelor.

Ghiţă Pristanda, poliţaiul oraşului, este **tipul slugarnicului**, prezent în piesă de la început până la sfârşit în toate momentele cheie ale acţiunii. „Scrofulos la datorie", este conştient că trebuie să-şi servească şeful, nu din conştiinţa „misiei", ci mai ales dintr-o etică susţinută de interesul personal: „familie mare, renumeraţie mică, după buget".

Nae Caţavencu, avocat, directorul ziarului „Răcnetul Carpaţilor", şeful opoziţiei politice din judeţ, ilustrează **tipul demagogului şi al parvenitului.** El este reprezentantul unei adevărate „şcoli" de **frazeologie patriotardă** (fals patriotism), manifestare ce are la bază lipsa de conţinut a ideilor exprimate cu emfază.

Farfuridi şi Brânzovenescu sunt doi membri marcanţi ai partidului de guvernământ, un **cuplu de imbecilitate**, întruchipare a **ramolismentului politic**.

Agamemnon Dandanache, „mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu", este candidatul trimis de la centru pentru a fi ales deputat în judeţul de munte. El apare în piesă abia în ultimul act şi se conturează prin ***acumularea tuturor defectelor*** celorlalte personaje: **parvenitismul, demagogia, prostia, incultura, perfidia, ramolismentul**.

Cetăţeanul turmentat, reprezentantul omului simplu, al alegătorului care nu are ambiţii, **nu este** nici el tocmai **cinstit**, pentru că, ducând scrisoarea „andrisantului", mai întâi o citeşte sub felinar, din care cauză îi este furată de Caţavencu. Aburеala lui este sugestivă nu pentru că este băutor, ci pentru că toată viaţa politică a vremii ameţeşte omul de rând, lipsit total de opinie politică: „***Eu cu cine votez?***".

Eugen Ionescu, în lucrarea ***„Portretul lui Caragiale"*** face o adevărată radiografie a personajelor din comedii: „Pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al oricărei societăţi. [...] Personajele sale sunt nişte exemplare umane în aşa măsură degradate, încât nu ne lasă nicio speranţă. [...] Niciodată stăpânite de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea vreunui sacrificiu, nici de vreo altă idee, [...] aceste personaje cu conştiinţa uimitor de liniştită sunt cele mai josnice din literatura universală". Această viziune a personajelor comice este confirmată de Caragiale însuşi, care se întreba ironic: „de vreme ce avem cap, la ce ne-ar mai sluji inteligenţa?".

DRAMA

„JOCUL IELELOR"

de Camil Petrescu
(autor canonic)

Perioada interbelică ◆ **dramă modernă de idei** ◆ **dramă modernă psihologică** ◆ **dramă modernă de conştiinţă**

Definiţie: **Drama** ***este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care înfăţişează viaţa reală printr-un conflict complex şi puternic al personajelor individualizate sau tipice, cu sufletul plin de frământări şi stări contradictorii. Acţiunea este încărcată de tensiune şi scene violente, cu întâmplări şi situaţii tragice, în care eroii au un destin nefericit.***

Adept al **modernismului** lovinescian, **Camil Petrescu (1894-1957)** este cel care, prin opera lui, fundamentează ***principiul sincronismului***, contribuind la sincronizarea literaturii române cu literatura europeană (europenizarea literaturii române) prin aducerea unor ***noi principii estetice*** (autenticitatea, substanţialitatea, luciditatea, relativismul) şi prin crearea **personajului intelectual lucid şi analitic**.

Piesa *„Jocul ielelor"* de Camil Petrescu este **o dramă de conştiinţă**, construită în **plan psihologic** prin manifestarea unor ***concepţii utopice*** (concepţii politice sau sociale generoase dar irealizabile, fanteziste, iluzorii, himerice-*n.n.*), imposibil de aplicat în lumea reală, dovedindu-se şubrede în înfruntarea cu viaţa concretă. **Autorul** însuşi defineşte piesa **„dramă a absolutului"**. Gelu Ruscanu trăieşte o dramă de conştiinţă, referitoare la ***conceptele de justiţie şi iubire privite în mod absolut***, pe care le conştientizează, în cele din urmă, ca fiind relative şi conjuncturale, depinzând de oameni şi de situaţii concrete.

Camil Petrescu propune o **creaţie literară autentică**, bazată pe **experienţa trăită** a autorului şi reflectată în propria conştiinţă: ***„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini". Autor analitic*** atât în romane, cât şi în piesele de teatru, construieşte **personaje frământate de idealuri ce rămân la stadiul de teorie, intelectuali trăind în lumea ideilor pure**. Concepţia lui Camil Petrescu despre „absolut" este de natură

morală nu filozofică, iar personajele nu sunt caractere, ci ***cazuri de conştiinţă***, personalităţi plenare, singurele care pot trăi existenţa ca paradox: **„Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci atâta dramă ."**

(Structura textului dramatic)

Piesa ***„Jocul ielelor"* de Camil Petrescu** este structurată în **trei acte**, fiecare dintre ele fiind alcătuit din **tablouri şi scene**. Pe prima pagină a piesei, pe care sunt scrise personajele, **autorul** Camil Petrescu defineşte opera ca fiind **„o dramă a absolutului"**, precizând totodată **timpul şi locul** unde se petrec evenimentele, ***„mai 1914", în Bucureşti.***

Relaţiile spaţiale sunt complexe, manifestându-se în această dramă atât **spaţiul real şi deschis** al evenimentelor ce se petrec în Bucureşti, precum şi **spaţiul închis**, psihologic al protagonistului. **Relaţiile temporale** reliefează, în principal, ***perspectiva continuă, cronologică*** a evenimentelor care duc la destinul tragic al personajului. Se distinge totodată şi o ***discontinuitate temporală***, generată de ***alternanţa*** evenimentelor, marcate de **flashback**.

(Construcţia şi compoziţia subiectului dramatic)

Tema o constituie **drama de conştiinţă a intelectualului**, izvorâtă dintr-un **conflict complex şi puternic** în planul ideilor absolute, pe care, dintr-un orgoliu nemăsurat, eroul se încăpăţânează să le aplice în realitatea concretă cu care sunt incompatibile.

Semnificaţia titlului. Titlul ilustrează **crezul artistic** al lui Camil Petrescu, sintetizat de el în ***mottoul*** volumului de versuri: ***„Jocul ideilor e jocul ielelor".*** Gelu Ruscanu, încătuşat al **idealului de dreptate**, care este imposibil de pus în practică, vede idei absolute, este mistuit lăuntric de jocul lor halucinant şi pedepsit, întocmai cum cel care are curajul să privească dansul ielelor moare sau înnebuneşte, oricum, rămâne neom. ***Setea de absolut şi lumea ideilor pure*** care au pus stăpânire pe protagonist sunt ilustrate de replica lui Penciulescu, singurul care descifrează concepţia idealistă a lui Gelu Ruscanu, care „nu vede lucruri", ci „vede numai idei". Ruscanu confirmă - „Eu văd ideile..." - dar Penciulescu îl priveşte lung şi-l avertizează că drama începe atunci când ideile au dispărut: „câtă vreme le vezi... totul e în ordine... Când au dispărut... după ce le-ai văzut, abia atunci e grav... Începe drama...". Penciulescu sesizează pericolul care-i pândeşte pe cei care văd idei, asemănând urmările nefaste cu cele suferite de cei care au văzut ielele: *„Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei?... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească şi vede în luminiş, în lumina lunii, ielele goale şi despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar şi el rămâne neom. Ori cu faţa strâmbă, ori cu piciorul*

paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Așa sunt ielele... pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori".

Subiectul dramei *„Jocul ielelor"* este **conflictual și modern**, construit pe manifestarea **antinomiilor/ contradicțiilor** dintre condițiile concrete ale vieții reale și principiile absolute, imposibil de pus în practica socială: între **justiție absolută și dreptate socială,** între **adevăr și minciună,** între **etică și justiție,** precum și **în planul conștiinței, în plan erotic și familial.**

Acțiunea actului I se petrece în biroul directorului Gelu Ruscanu, de la redacția ziarului de stânga „Dreptatea socială", ***decorul*** fiind minuțios descris de dramaturg. Gelu Ruscanu este numit de Penciulescu „Saint-Just" (Sfântul Dreptate), și beneficiază de un **portret fizic *detaliat***, descris de autor prin ***caracterizare directă***, care sugerează și **trăsături morale** ca **francheța și integritatea etică.**

Directorul ziarului dezlănțuise o campanie de presă împotriva ministrului Justiției, Șerban Saru-Sinești, demers care făcuse să crească tirajul ziarului și interesul opiniei publice. Ruscanu îi dezvăluie lui Penciulescu faptul că într-o scrisoare de dragoste a Mariei Sinești, care-i era adresată de pe vremea când aceasta fusese amanta lui, îl suspecta pe Șerban că ar fi ucis-o pe bătrâna Manitti, pentru a-și însuși averea acesteia. Întâmplarea, petrecută cu 7-8 ani în urmă, este relatată prin ***intruziune narativă***, introdusă în piesă prin ***flashback***.

Acțiunea primului tablou din actul al II-lea se petrece în casa ministrului Justiției, Șerban Saru-Sinești, reliefând tensiunea dintre cei doi soți, el acuzând-o pe Maria că-l înșală, că de trei ani are un amant, dar el avusese tăria să nu-i reproșeze niciodată, întrucât dorise să vadă „până unde merge perversitatea unei fete de 18 ani care abia renunțase la părul pieptănat pe spate". Amuzat, Șerban îi relatează, prin ***intruziune narativă și flashback***, o întâmplare petrecută la Paris, cu câțiva ani în urmă, când se întorsese pe neașteptate acasă. Amantul se ascunsese în baie și ea, panicată, a recurs la farmecele feminine pentru a-l împiedica să descopere adulterul. „Ce teatru jucai, dar mai ales ce teatru jucam eu, care mai și râdeam pe deasupra" îi mărturisește el cu cinism și, devenind sarcastic, îi spune că dacă l-ar fi ucis atunci pe amantul ei ar fi lipsit țara „de un viitor moralist", care acum declanșase campania de presă împotriva lui, referindu-se aluziv la Gelu Ruscanu.

Dominat de **idealul dreptății absolute**, directorul ziarului este hotărât să publice scrisoarea dacă ministrul nu-și va da demisia, fiind convins că nu trebuie să ocupe cea mai înaltă funcție justițiară în stat un

ins care poate fi suspectat de crimă, nefiind important dacă a comis-o ori nu.

O chinuitoare **dilemă de conștiință** căreia trebuie să-i facă față Ruscanu este aceea de a găsi soluții într-un lanț de **compromisuri**, întrucât asupra lui Gelu se exercită tot felul de **presiuni.** *Mătușa Irena*, care-l crescuse de mic pentru că rămăsese orfan, îi dezvăluie că tatăl său, avocatul Grigore Ruscanu, pe care Gelu îl idolatriza, fusese un împătimit al jocurilor de noroc și Șerban Sinești îi salvase onoarea atunci când pierduse o sumă enormă, ajutându-l să o achite. Ea consideră că Gelu ar trebui să renunțe la publicarea scrisorii compromițătoare, pentru că avea îndatoriri morale față de Sinești.

Directorul Ruscanu primește la redacție vizita *prim-procurorului Vlădicescu*, în legătură cu altă campanie „foarte violentă", pe care ziarul lor o declanșase împotriva Regiei Monopolurilor Statului, acuzând de fraude pe un șef de serviciu, Vasile Constantinescu, un poet cunoscut sub pseudonimul Ion Zaprea. Procurorul insistă să renunțe la acuzația de delapidare pentru că ar dezonora un mare poet, dar Ruscanu consideră că „dreptatea nu are privilegiați", susține ideea de justiție absolută argumentând că ***termenul „dreptate" nu are plural***, așa cum are cel de „nedreptate".

Compromisurile continuă, *Sache* îl roagă pe director să nu fie publicat articolul despre Râpoi, intendentul cimitirului, acuzat că adună florile, uleiul din candele și lumânările de pe morminte ca să le vândă. Muncitorul recunoaște că Râpoi este cumnatul lui, un amărât care are cinci copii la școală, e „vai de capul lui" și, dacă o să apară articolul, o să rămână fără serviciu. Cu o ironie amară, Gelu aprobă, comentând sarcastic: „pe unde a trecut guzganul, poate trece acum și șoricelul".

Actul al III-lea. *Ministrul Șerban Saru-Sinești* sosește la redacția ziarului „Dreptatea socială", motivându-și vizita prin dorința de a-l revedea pe „bunul meu prieten Gelu Ruscanu", de la care spera să afle ce document incriminator se găsește în posesia gazetei. Cu o ironie subtilă, Sinești ***rememorează***, prin ***flashback***, perioada trăită la Paris, pe când actualul director era un student sărac, invitat mereu la masă, care-i aprecia discursurile și care petrecea mult timp în casa lui. Jenat, Gelu îi mărturisește că este vorba despre o scrisoare de dragoste a doamnei Maria Sinești, care constituie „dovada că ați jefuit și ați asasinat pe... bătrâna Manitti". Reacția lui Sinești îl năucește pe Ruscanu, întrucât acesta susține că nevastă-sa este „o mitomană erotică" (mincinoasă maniacă-*n.n.*), dornică să pară interesantă ca să-și ațâțe amanții, apoi, calm și sfidător, îi dovedește lui Gelu că știa despre relația lor amoroasă. Ca un profesionist,

Sineşti îi demontează cu abilitate acuzaţia de crimă, argumentând că Justiţia pretinde probe, mai ales când delatorul este o femeie fără moralitate, care-şi înşală soţul şi-şi necinsteşte căminul, iar singurele persoane care ar avea de suferit prin publicarea scrisorii erotice ar fi Maria şi Gelu. **Antinomia** dintre **etică şi justiţie** constituie esenţa dramei psihologice a lui Gelu Ruscanu, o ***dilemă chinuitoare imposibil de soluţionat***, întrucât publicarea scrisorii ar aduce prejudicii Mariei Sineşti, care ar putea pierde copiii şi respectul societăţii din cauza infidelităţii, iar Saru-Sineşti ar rămâne în continuare ministrul Justiţiei.

Schimbând tonul, Sineşti îi povesteşte despre Grigore Ruscanu, care-i fusese mentor în profesia de avocat, pe care-l admirase pentru „înspăimântătoarea inteligenţă", având „aceeaşi nebunie a absolutului" şi îi arată lui Gelu scrisoarea prin care îi cerea să ia din fondul societăţii douăzeci de mii de lei ca să-şi achite datoria făcută la jocurile de noroc. Sineşti îi înapoiază cu generozitate biletul, motivând că îl păstrase douăzeci de ani pentru că fusese scris doar cu câteva ceasuri înainte de sinucidere. Astfel, Gelu Ruscanu află că tatăl său nu murise într-un accident stupid de vânătoare, ci se împuşcase cu pistolul trimis de amanta lui, vulgara actriţă Nora Ionescu. În **plan familial**, Gelu Ruscanu se zbate între a păstra nepătat numele tatălui său ori a renunţa să publice scrisoarea, dintr-o datorie de onoare faţă de Sineşti, care ascunsese atâţia ani secretul compromiţător. În sufletul lui Gelu Ruscanu se mai prăbuşeşte o lume, deoarece imaginea tatălui devenise pentru el singurul reper moral, un adevărat idol al intransigenţei şi demnităţii.

Praida şi Comitetul decid că Gelu nu mai are dreptul să publice scrisoarea, deoarece, la plecare, Sineşti le dăduse de înţeles că-l va elibera pe Boruga din închisoare şi acest interes era mai presus de setea pentru dreptate absolută a lui Gelu Ruscanu. Petre Boruga era un muncitor condamnat la cinci ani pentru grevă şi la zece ani pentru că pălmuise un procuror, pedeapsă din care făcuse numai şapte ani, dar era grav bolnav şi într-o stare deplorabilă. Soţia sa, Elena, supravieţuise împreună cu băiatul lor, Mihai, datorită unui alt bărbat cu care trăia în concubinaj şi refuzase să-şi mai viziteze soţul, deoarece nu mai voia să-l mintă.

Astfel, **antinomia** dintre conceptele **justiţie absolută** şi **dreptate socială** amplifică ***drama psihologică*** a lui Gelu Ruscanu, care luptă pentru o idee generoasă, aceea de a fi „puţină dreptate pe lumea asta", dar descoperă că **echitatea umană este imperfectă şi conjuncturală**, că se manifestă individual şi în funcţie de condiţiile concrete, încălcând principiul justiţiei absolute: „Pereat mundus, fiat justitia!" („Să piară lumea, numai să se facă dreptate").

Puternic tulburat psihic, Ruscanu are revelaţia cutremurătoare că „sunt fiul tatălui meu" şi că viaţa omului lucid este o dramă: ***„Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci atâta dramă.... De unde ştiu asta? Fiindcă o trăiesc eu din nou acum"***.

Intelectual lucid, intransigent şi inflexibil, Ruscanu mărturiseşte că nu mai poate scrie nimic, toate concesiile la care fusese silit îl împiedică să mai fie ziarist, deoarece **„eu nu pot să scriu decât ceea ce gândesc"** şi demisionează din postul de director al gazetei „Dreptatea socială" chiar din acea seară.

Protagonistul eşuează şi în **dragoste**, chinuit de aceeaşi **concepţie a absolutului**: „O iubire care nu este eternă, nu este nimic. [...] iubirea e un tot sau nu e nimic". El rupsese brusc relaţia cu Maria Sineşti pentru că o văzuse radioasă când un alt bărbat îi săruta mâinile, „şi tu râdeai". Renunţă la **idealul iubirii**, conştientizează că „totul e trecător în iubire" şi inima lui înţepeneşte pentru totdeauna de „gerul unui foc mistuitor". În **plan erotic**, ***antinomia*** se manifestă, aşadar, între ***ideea de iubire absolută*** şi ***dragostea*** dintre Gelu şi Maria. **Dominat de incertitudini**, Gelu este dezorientat în ceea ce priveşte sentimentele femeii şi înclină să creadă că ea mai degrabă şi-a urât soţul şi de aceea s-a aruncat în această relaţie amoroasă.

În **finalul** piesei, Camil Petrescu imaginează, prin ***didascalii*** şi ***jocul de lumini***, un **spaţiu imaginar** şi un ***dialog*** între Gelu şi tatăl său, de la care învaţă că trebuie să ştii când „să te ridici de la masa vieţii", iar pentru cutezanţa de a fi aspirat spre absolut va plăti scump, ca şi el. Destinul se repetă şi Gelu îşi lipeşte de piept revolverul, pe care i-l dăduse Maria Sineşti, apoi apasă încet pe trăgaci. Se prăbuşeşte cu aceleaşi gesturi ca şi tatăl său, al cărui trup, aflat în scenă, era văzut numai de fiu. Cele două cadavre sunt identice, „ca şi când unul a murit de două ori".

Praida consideră că Gelu fusese „prea inteligent ca să accepte lumea asta aşa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înţeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat...".

Gelu Ruscanu, protagonistul dramei, întruchipează **intelectualul însetat de absolut, lucid şi analitic**.

Ca toţi eroii camilpetrescieni, Gelu Ruscanu este un învins, deoarece se sinucide, renunţând astfel la lupta pentru aplicarea idealului de dreptate absolută în realitatea concretă. Criticul **Marian Popa** consideră însă că personajul **„nu este un învins: ar fi fost învins dacă ar fi continuat să trăiască, dar moartea sa este moartea cauzei sale"**. (***„Camil Petrescu"***).

Camil Petrescu a construit **un personaj dramatic modern**, care nu este structurat pe o serie de trăsături caracteriale, ci este **o conştiinţă mereu tensionată**, care se zbuciumă din cauza neconcordanţei între ***trăirea interioară (subiectivă)*** şi ***realitatea exterioară (obiectivă)***, ceea ce generează puternice ***tulburări psihice*** şi un acut sentiment de vinovăţie.

Celelalte personaje au rolul de a construi lumea ideilor pure, concepţia absolutului în care se zbate protagonistul, Gelu Ruscanu. **Şerban Saru-Sineşti**, ministrul Justiţiei, este o **structură psihică puternică**, dar, spre deosebire de Gelu, este bine ancorat în pragmatism, fără principii teoretice, ci cu solide repere practice. **Raţional şi bine pregătit profesional, priceput** în aplicarea legilor juridice, Sineşti îi explică **logic** lui Gelu Ruscanu că singura victimă ca urmare a publicării scrisorii este Maria, care va fi acuzată de nimfomanie. Conştient că nu-l poate convinge pe Ruscanu cu argumente teoretice, recurge la soluţii pragmatice şi sugerează că dacă nu vor publica scrisoarea în gazetă, va semna eliberarea din închisoare a lui Petre Boruga, reuşind astfel să rezolve situaţia.

Maria Sineşti este soţia lui Şerban Saru-Sineşti, şi fostă amantă a lui Gelu Ruscanu. Căsnicia ei eşuase, singurul motiv pentru care stătea împreună cu Sineşti erau copiii. Ea se îndrăgosteşte de Gelu, deşi acesta nu este convins că-l iubeşte cu adevărat, ci crede că şi-a urât soţul: „Cred că mai degrabă l-a urât pe el". Maria recunoaşte că în personalitatea ei se ***confruntă două fiinţe***: **una sinceră şi generoasă şi cealaltă josnică şi duplicitară**: „Şi totuşi e în mine o fiinţă care suferă, care plânge... care sângerează pentru toate josniciile celeilalte".

Ca **tehnică dramatică modernă**, piesa lui Camil Petrescu se defineşte prin ***tensiunea intelectuală a replicilor***, ***autenticitatea psihologică a personajelor***, ***amploarea indicaţiilor regizorale***.

Stilul lui Camil Petrescu este anticalofil (împotriva scrisului frumos) şi se particularizează prin ***formule estetice moderne***, prin ***sondarea*** personajelor până în zonele cele mai adânci ale subconştientului şi prin desăvârşitul ***echilibru*** al compoziţiei. ***Monologul interior*** constituie mijlocul artistic de exprimare a trăirilor lăuntrice şi de reflectare asupra existenţei individului. ***Limbajul*** este remarcabil prin imaginile intelectuale, aprofundarea nuanţelor sufleteşti, claritatea limbajului analitic, figurile de stil rezumându-se la comparaţii şi epitete, dar „fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie". (**Camil Petrescu**)

„IONA"

de Marin Sorescu
(autor canonic)

Perioada postbelică ◆ **dramă neomodernistă**
◆ dramă-parabolă (teatru alegoric)

Definiţie: *Drama este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care înfăţişează viaţa reală printr-un conflict complex şi puternic al personajelor individualizate sau tipice, cu sufletul plin de frământări şi stări contradictorii. Acţiunea este încărcată de tensiune şi scene violente, cu întâmplări şi situaţii tragice, în care eroii au un destin nefericit.*

„Iona", subintitulată **de Marin Sorescu (1936-1996)** *„tragedie în patru tablouri"*, a fost publicată în **1968** în revista „Luceafărul" şi face parte, alături de ***„Paracliserul" şi „Matca"***, dintr-o ***trilogie dramatică***, intitulată sugestiv „**Setea muntelui de sare**". **Titlul** trilogiei este o ***metaforă*** care dezvăluie ideea că setea de adevăr, de cunoaştere şi de comunicare constituie căile de care omul are nevoie pentru a ieşi din absurdul vieţii, din automatismul istovitor al existenţei, iar cele trei drame care o compun sunt **meditaţii-parabole**, realizate prin ***ironie***. Simbolice pentru titlul volumului din care fac parte, dramele „**Iona**", „**Paracliserul**" şi „**Matca**" sunt parabole pe tema destinului uman, parafrazând trei mituri fundamentale: ***mitul biblic*** („Iona"), ***mitul meşterului Manole*** („Paracliserul") şi ***mitul potopului*** („Matca").

„Iona" foloseşte **tehnica monologului dialogat** sau **solilocviul** (monolog rostit în prezenţa sau absenţa altui personaj, de care se face abstracţie), fiind construită prin **formula literară a alegoriei**, ce pune în valoare numeroase idei privind existenţa şi destinul uman, prin exprimarea propriilor reflecţii, opinii sau concepţii. **Vocea auctorială** precizează în deschiderea piesei ***formula artistică*** a ***solilocviului***: „ca orice om foarte singur, Iona vorbeşte tare cu sine însuşi, îşi pune întrebări şi răspunde". Într-un interviu privind semnificaţia dramei, Marin Sorescu decelează propria viziune despre condiţia omului în societate: „Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăieşte în Ţara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este ***omul în condiţia lui umană***, în faţa vieţii şi în faţa morţii".

Geneza. Drama „Iona" are la origine cunoscutul mit biblic al lui Iona, fiul lui Amitai. Iona primeşte în taină misiunea de a propovădui cuvântul Domnului în cetatea Ninive, căci păcatele omenirii ajunseseră

până la cer. Iona acceptă misiunea, dar se răzgândeşte şi se ascunde pe o corabie cu care fuge la Tarsis. Dumnezeu îl pedepseşte pentru nesupunere, trimiţând un vânt ceresc care provoacă o furtună pe mare. Corăbierii îşi dau seama că Iona a atras mânia cerească, aşa că îl aruncă în valuri. Din poruncă Divină, Iona este înghiţit de un monstru marin şi, după trei zile şi trei nopţi petrecute în burta chitului în pocăinţă, „Domnul a poruncit peştelui şi peştele a vărsat pe Iona pe uscat". Subiectul acestei fabule biblice se întâlneşte în piesa lui Marin Sorescu numai ca ***pretext literar***, protagonistul deosebindu-se de biblicul Iona prin aceea că acesta din urmă este înghiţit de chit pentru că voia să fugă de o misiune, pe când eroul lui Sorescu nu săvârşise niciun păcat, se află încă de la început „în gura peştelui" şi nici nu are posibilitatea eliberării în fapt. De altfel, **drama-parabolă** încifrează un sens ascuns, ce conduce spre condiţia tragică a omului marcat de nelinişte, de spaimă, urmărit de o vină pe care nu şi-o cunoaşte şi nu o va afla niciodată.

(Structura textului dramatic)

Piesa este alcătuită din **patru tablouri**, într-o alternare simetrică de *afară* (I şi IV) şi de *înăuntru* (II şi III). În mod cu totul aparte, **relaţiile spaţiale se definesc prin imaginar**, marea, plaja şi burţile peştilor fiind ***metafore*** ale existenţei umane, precum şi prin **spaţiul închis**, psihologic al protagonistului, care îşi pune întrebări şi îşi răspunde. **Relaţiile temporale** reliefează, în principal, ***perspectiva discontinuă a timpului psihologic, cel cronologic*** fiind numai ***un procedeu artistic*** de amplificare a psihologiei protagonistului.

(Construcţia şi compoziţia subiectului dramatic)

Tema ilustrează **conflictul interior**, strigătul tragic al individului însingurat, care face eforturi disperate de a-şi regăsi identitatea, neputinţa eroului de a se simţi liber şi de a-şi asuma propriul destin, raportul dintre individ şi societate, dintre sens şi nonsens, ca problematică filozofică existenţială.

Titlul ar putea fi interpretat ca fiind format din particula ***„io"*** (domnul, stăpânul) şi ***„na"***, cu sensul familiar al lui „ia", denumind ***personajul eponim*** care apare într-o ***triplă ipostază: pescar, călător şi auditoriu***.

Tabloul I. Iona este **pescar**, omul aflat în faţa întinderii imense de apă, marea, care simbolizează viaţa, libertatea, aspiraţia, iluzia şi chiar deschiderea spre un orizont nelimitat. Iona este un pescar ghinionist, care, deşi îşi doreşte să prindă peştele cel mare, prinde numai „fâţe". Pentru a rezolva neputinţa impusă de destin, îşi ia totdeauna cu el un acvariu ca să pescuiască peştii care „au mai fost prinşi o dată", semnificând faptul că omul

lipsit de satisfacţii se refugiază în micile bucurii cunoscute, pe care le mai trăise şi altă dată, de aceea Iona **trăieşte drama unui ratat, a unui damnat**.

Incipitul piesei îl prezintă pe Iona care încearcă, strigându-se, ***să se regăsească, să se identifice.pe sine***, cugetând asupra relaţiei dintre viaţă şi moarte.

Marea plină „de nade [...] frumos colorate" reprezintă capcanele sau tentaţiile vieţii, fiind atrăgătoare, fascinante şi de aceea cu atât mai periculoase pentru viaţa omului. Iona îşi asumă această existenţă, deoarece „noi, peştii, înotăm printre ele (nade), atât de repede, încât părem gălăgioşi". Visul oricărui om este să „înghită" una, pe cea mai mare, dar totul rămâne la nivel de speranţă, pentru că „ni s-a terminat apa".

Finalul tabloului îl prezintă pe Iona înghiţit de un peşte uriaş, cu care încearcă să se lupte şi strigă după ajutor - „Eh, de-ar fi măcar ecoul!", sugerând pornirea personajului într-o aventură a cunoaşterii.

Tabloul al II-lea se petrece ***în burta chitului uriaş*** - „interiorul Peştelui I"-, în întuneric, ceea ce îl determină pe Iona să constate **deprimat** că „începe să fie târziu în mine. Uite, s-a făcut întuneric în mâna dreaptă şi-n salcâmul din faţa casei". Iona vorbeşte mult, ***logosul*** fiind soluţia supravieţuirii, „şi-am lăsat vorbă în amintirea mea" ca „universul întreg să fie dat lumii de pomană ", el având aici **ipostaza de călător**, explorator pe drumul cunoaşterii.

Monologul dialogat continuă cu puternice accente filozofice, exprimând cele mai variate ***idei existenţiale***, ca taina morţii -„de ce trebuie să se culce toţi oamenii la sfârşitul vieţii"-, ori ***cugetări cu nuanţă sentenţioasă:*** *„de ce oamenii îşi pierd timpul cu lucruri ce nu le folosesc după moarte? "*.

Iona doreşte să se simtă **liber**, „fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să şi tac. Să-mi ţin gura. Nu mi-e frică". Prin ***intruziune narativă şi flashback***, eroul îşi aminteşte povestea biblică a chitului, dar aceasta nu-l interesează decât în măsura în care i-ar oferi o soluţie, dacă l-ar învăţa cum să iasă din situaţia limită, reprezentată de „veşnica mistuire" a pântecului de peşte, constatând: „sunt primul pescar pescuit de el".

Iona găseşte un cuţit, ***semn al libertăţii de acţiune*** şi comentează lipsa de vigilenţă a chitului, apoi recomandă că „ar trebui să se pună un grătar la intrarea în orice suflet", simbolizând ideea că este ***necesară o selecţie raţională a lucrurilor importante în viaţă***, omul ar trebui să discearnă între neplăcerile zilnice şi să le ia în seamă numai pe cele primejdioase.

În ***finalul tabloului***, Iona devine **visător** şi se simte ispitit să construiască „o bancă de lemn în mijlocul mării", pe care să se odihnească

„pescăruşii mai laşi" şi vântul. „Construcţia grandioasă", singurul lucru bun pe care l-ar face în viaţa lui, ar fi „această bancă de lemn" având „de jur împrejur marea", comparabilă cu „un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului".

Tabloul al III-lea se desfăşoară în „interiorul Peştelui II", care înghiţise, la rândul său, Peştele I şi în care se află o „mică moară de vânt", care poate să se învârtească sau să nu se învârtească, simbol al zădărniciei, al donquijotismului. ***Ideile*** asupra cărora meditează Iona în acest tablou se referă ***la viaţă, la condiţia omului în lume, la ciclicitatea existenţială a vieţii cu moartea***: „dacă într-adevăr sunt mort şi-acum se pune problema să vin iar pe lume?". Oamenii sunt copleşiţi de greutăţile vieţii şi-şi uită „fraţii", pierd din vedere faptul că sunt semeni şi sunt supuşi aceleiaşi condiţii de muritori, „neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ţi mai vezi fratele".

Apar doi ***figuranţi*** care „nu scot niciun cuvânt", **Pescarul I şi Pescarul II**, fiecare cu câte o bârnă în spate, pe care o cară fără oprire, surzi şi muţi (***mitul Sisif***), simbolizând oamenii ce-şi duc povara dată de destin (expresia populară este „fiecare îşi duce crucea"-*n.n*), dar care nici nu se frământă pentru găsirea unei soluţii ori a unei motivaţii, totul devenind rutină. Iona vorbeşte cu ei, dorind să le înţeleagă această condiţie umilă asumată ca obligaţie, „aţi făcut vreo înţelegere cât trebuie să rămâneţi mâncaţi?". Brusc, Iona capătă încredere în sine, „o scot eu la cap într-un fel şi cu asta, nicio grijă", apoi scapă cuţitul şi se închipuie o uriaşă şi puternică unghie, „ca de la piciorul lui Dumnezeu", o armă cu care începe să spintece burţile peştilor, despărţind „interiorul peştelui doi de interiorul peştelui trei".

Protagonistul rămâne singur cu propria conştiinţă, gândind („stăteam gânduri întregi") şi acţionând **solitar** în lumea înconjurătoare. Apar în acest tablou ***motive literare*** noi, cu o simbolistică bogată: gemenii, prezenţa ochilor care privesc şi cu care dialoghează interiorizat, reflexiv, întors către sine.

Iona adresează o scrisoare mamei sale, pentru că „în viaţa lumii" există „o clipă când toţi oamenii se gândesc la mama lor. Chiar şi morţii. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă... până se ajunge la o singură mamă, una imensă...". Deşi i „s-a întâmplat o mare nenorocire", Iona iubeşte viaţa cu jovialitate şi tristeţe, ideea repetabilităţii existenţiale a omului fiind sugerată prin rugămintea adresată mamei: „Tu nu te speria numai din atâta şi naşte-mă mereu", deoarece „ne scapă mereu ceva în viaţă", totdeauna esenţialul. Replicile se succed cu vioiciune şi amărăciune totodată, cu tonuri grave sau ironice. Astfel, primind multe scrisori, remarcă faptul că „scriu nenorociţii, scriu", cu speranţa naufragiatului de a

fi salvat de cineva: „Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea din mână în mână, toţi or să-ţi dea dreptate, dar să intre în mare după tine - niciunul", însemnând că pe nimeni nu interesează necazurile tale, te compătimesc, se uită cu milă, dar nimeni nu face nici cel mai mic gest de a te ajuta.

Finalul tabloului ilustrează o infinitate de ochi care-l privesc, simbolizând nenăscuţii pe care chitul îi purta în pântece: „Cei nenăscuţi, pe care-i purta în pântec [...] şi acum cresc de spaimă. [...] Vin spre mine cu gurile ... scoase din teacă. Mă mănâncă!".

Tabloul al IV-lea îl prezintă pe Iona în gura „ultimului peşte spintecat", respiră acum alt aer, nu mai vede marea, ci nisipul ca pe „nasturii valurilor". Domic de comunicare în pustietatea imensă, îşi strigă semenii: „Hei, oameni buni!": Apar cei doi pescari care au în spinare bârnele, iar Iona se întreabă de ce întâlneşte mereu „aceeaşi oameni", sugerând limita omenirii captive în lumea îngustată „până într-atâta?". Orizontul lui Iona se reduce la o burtă de peşte, după care se zăreşte „alt orizont" care este „o burtă de peşte uriaş,,, apoi „un şir nesfârşit de burţi. Ca nişte geamuri puse unul lângă altul". Meditând asupra **relaţiei dintre om şi Divinitate**, Iona nu are nicio speranţă de înălţare, dorind doar un sfat de supravieţuire, „noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere", după care fiecare se va duce acasă ca „să murim bine, omeneşte", însă „învierea se amână". **Drama umană** este aceea a vieţii apăsătoare, sufocante, din care nimeni nu poate evada în libertate: „Problema e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul într-altul!", simbolizând ideea că în viaţă omul are un şir nesfârşit de insatisfacţii, de necazuri, de neplăceri care uneori se ţin lanţ. Toţi oamenii sunt supuşi aceluiaşi ***destin de muritor***, toate „lucrurile sunt peşti". Iona încearcă să-şi „prezică trecutul", amintirile sunt departe, înceţoşate sugerând părinţii, casa copilăriei, şcoala, poveştile şi nu-şi poate identifica propria viaţă, întrebându-se ce o fi fost „drăcia" aceea „frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?". Şi deodată ***se regăseşte***: „Eu sunt Iona". Constată că viaţa de până acum a greşit drumul, „totul e invers", dar nu renunţă: „plec din nou". Pe tot parcursul acestui ***monolog dialogat*** Iona se situează şi în **ipostaza unui auditoriu**.

Soluţia de ieşire pe care o găseşte Iona este aceea a **spintecării propriei burţi** care ar semnifica ***evadarea*** din propria carceră, din propriul destin, din propria captivitate. Drama se termină cu o replică ce sugerează încrederea pe care i-o dă ***regăsirea sinelui, cunoaşterea propriilor capacităţi de acţiune***, concluzionând că „e greu să fii singur" şi simbolizând **un nou început: *„Răzbim noi cumva la lumină"***. Tăierea propriei burţi poate fi un ***gest reflex sau o sinucidere***, o părăsire voită a lumii înconjurătoare şi o retragere în sine, aceasta fiind unica salvare pe care o găseşte.

Această dramă este o **parabolă**, deoarece printr-o ***alegorie***, adică un şir de metafore, Sorescu oferă o ***pildă de viaţă***, din care ***omul simplu să înveţe*** că totdeauna puterea, energia şi soluţia de a ieşi dintr-o situaţie-limită se află **numai în sine**, în propria capacitate de supravieţuire.

Iona, personaj principal şi eponim, pescar pasionat, întruchipează **omul obişnuit** ce năzuieşte în viaţă spre libertate, aspiraţie şi iluzie, idealuri simbolizate de marea care-l fascinează. El încearcă să-şi controleze destinul, să-l refacă. ***Gestul sinuciderii şi simbolul luminii*** din final sunt o încercare de împăcare a omului singur cu omenirea întreagă, o salvare prin cunoaşterea de sine, ca forţă purificatoare a spiritului, ca o primenire sufletească.

În parabola „Iona", Marin Sorescu adânceşte multitudinea simbolurilor prin ***ambiguitate, ironie şi limbaj aluziv***, confirmând afirmaţia lui **Eugen Simion**: „Când un poet scrie teatru, este aproape sigur că piesele lui sunt nişte metafore dezvoltate. Marin Sorescu face excepţie, piesele lui nu intră în categoria incertă a teatrului poetic, deşi, prin tensiunea ideilor şi traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism şi nici de dramatism. *Iona, Paracliserul şi Matca* sunt opere dramatice în sensul nou, pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală [...] Piesele lui Marin Sorescu sunt în fapt nişte parabole sub forma unor monologuri dramatice [...], în care spiritul nostru poate citi mai multe lucruri. O tehnică a ambiguităţii foarte răspândită şi ea în teatrul modern, face ca faptele să poată fi interpretate în mai multe feluri."

PARTEA A DOUA

◆ CARACTERIZAREA PERSONAJELOR* ◆

Personaj de basm cult

HARAP-ALB***

personaj principal de basm cult ◆ personaj în formare
(Epoca marilor clasici)
„Povestea lui Harap-Alb"
de Ion Creangă
(autor canonic)

Operă de întindere medie, **basmul** este o specie epică în proză sau în versuri, în care **întâmplările reale** se îmbină cu cele **fabuloase**, reieşind principalul ***mijloc estetic*** al acestei creaţii literare, **fantasticul**. **Personajele basmelor** sunt fiinţe imaginare, adesea înzestrate cu puteri supranaturale, ce întruchipează ***binele şi răul***, din a căror confruntare iese învingător, întotdeauna, binele. **Cadrul de desfăşurare a acţiunii** este **fantastic**, alcătuit, de regulă, din lumea reală şi „tărâmul celălalt", **spaţiul mitologic** fiind ilustrat prin **cifre simbolice** şi **obiecte cu puteri magice**.

Creatorul basmului cult în literatura română este considerat Ion Creangă (1837?-1889), „Povestea lui Harap-Alb" fiind publicată la **1 august 1877** în revista „Convorbiri literare". **Perspectiva narativă** este reprezentată de **naratorul omniscient (heterodiegetic)** care relatează întâmplările ***la persoana a III-a*** îmbinând ***supranaturalul cu planul real, armonizând eroii fabuloşi cu personajele ţărăneşti*** din Humuleştiul natal al autorului. **Timpul narativ *cronologic***, situat într-un plan al **trecutului fabulos,** şi **spaţiul narativ nemărginit** definesc specificul basmului.

***Pentru eseu privind relaţia dintre Harap-Alb şi Spân, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare", autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Harap-Alb, personajul principal şi **eponim** (care dă numele operei-*n.n.*), este un ***Făt-Frumos din basmele populare***, **destoinic şi curajos**, dar rămas ***în zona umanului*** pentru că este **prietenos, cuminte şi ascultător** ca un flăcău din Humuleşti, nefiind înzestrat cu puteri supranaturale. El devine un **erou exemplar *nu prin însuşiri miraculoase***, ca în basmele populare, ci prin ***autenticitatea lui umană***, fiind adesea cuprins de **frică şi nesiguranţă,** de **neputinţă şi disperare,** având, aşadar, **slăbiciuni omeneşti**. Călătoria pe care o face pentru a ajunge împărat este **o iniţiere** a flăcăului **în vederea formării personalităţii** pentru a deveni conducătorul unei familii, experienţă necesară viitorului adult. Ideea este susţinută argumentat de exegetul George Muntean, care afirmă că „Povestea lui Harap-Alb" este un „veritabil **Bildungsroman** fantastic al epicii noastre".

În basm, **protagonistul *reprezintă binele***, care simbolizează ***adevărul*** aflat în **conflict** cu ***forţele malefice,*** reprezentate de ***minciună*** şi întruchipate de **antagonist (antierou)**, Spânul. În **finalul** basmului, adevărul iese triumfător, impostura Spânului este demascată de fata împăratului Roş şi răul este învins.

Semnificaţia numelui reiese din ***scena*** în care Spânul îl păcăleşte pe fiul craiului să intre în fântână: „Fiul craiului, **boboc în felul său la trebi de aieste**, se potriveşte Spânului şi se bagă în fântână, fără să-l trăsnească prin minte ce i se poate întâmpla". Din ***referirea directă*** a naratorului heterodiegetic reiese că eroul este **naiv, lipsit de experienţă şi excesiv de credul**, din care cauză fiul craiului îşi schimbă statutul din nepot al împăratului Verde în acela de slugă a Spânului: „D-acum înainte să ştii că te cheamă Harap-Alb; aista ţi-i numele, şi altul nu". Numele personajului este un ***oximoron***, deoarece cuvântul *harap* înseamnă *negru*, aici având sensul de „*rob*" (negru-alb).

Faptele eroului se desfăşoară în limita umanului, probele care depăşesc sfera realului fiind trecute cu ajutorul celorlalte personaje înzestrate cu puteri supranaturale, ***principala trăsătură indirectă*** a lui Harap-Alb fiind aceea că **ştie să-şi facă prieteni buni şi devotaţi**. Mezinul craiului reface experienţa de viaţă a tatălui, care călătorise în tinereţe prin aceleaşi locuri, ***codrul*** în care se rătăceşte simbolizând un adevărat ***labirint***, o lume necunoscută flăcăului, care greşeşte pentru prima oară, încălcând sfatul de a se feri de omul spân. De altfel, ***probele au sensuri simbolice*** pentru maturizarea personajului, contribuind în mod esenţial la formarea lui ca adult. **Podul** păzit de craiul deghizat în urs sugerează trecerea eroului într-o ***altă etapă a vieţii***, de la adolescenţă spre tinereţe, iar **fântâna** fără roată şi fără cumpănă, semănând cu o ***grotă***, simbolizează ***locul renaşterii***, al schimbării, deoarece tânărul intră fecior de crai şi iese rob.

Mezinul craiului, **lipsit de experienţă, se simte vinovat** că încălcase promisiunea de a se feri de omul spân, deoarece el fusese **deprins să ţină seama de poveţele părinteşti, *atitudine*** ce reiese, ***în mod direct***, prin ***autocaracterizare***: „Din copilăria mea **sunt deprins a asculta de tata** şi tocmindu-te pe tine, parcă-mi vine nu ştiu cum". **Naiv, dar cuminte şi ascultător**, el urmează **sfaturile adulţilor** care-i voiau binele, aşa cum respectă întocmai îndrumările pe care i le dăduse cerşetoarea în alegerea armelor şi a calului. Aceste însuşiri sunt relevate atât prin ***caracterizarea directă*** a naratorului, „Fiul craiului, **boboc în felul său la trebi de aieste** [...]", cât şi ***indirect, din fapta*** eroului de „a se potrivi spânului" şi a intra în fântână, fără să se gândească la pericolul care-l pândea.

Trăsăturile morale se disting ***indirect***, din faptele, atitudinea şi comportamentul eroului, precum şi din ***relaţiile lui cu celelalte personaje***. Deşi ***mediul ambiant şi social*** constituie un mijloc de ***caracterizare indirectă*** specific personajelor realiste, protagonistul, înzestrat cu însuşiri omeneşti, dovedeşte **loialitate şi credinţă faţă de stăpânul său, îşi respectă cuvântul dat, manifestă distincţie şi noblеţe sufletească**, atestând astfel **originea crăiască** şi **educaţia aleasă** primite în casa părintească.

Relaţiile protagonistului ***cu celelalte personaje*** scot în evidenţă, ***indirect,*** alte trăsături care definesc **latura umană** a flăcăului. ***Faţă de Spân***, Harap-Alb este **cinstit, loial şi corect**, nu-l trădează niciodată, deşi un stăpân tiran ca acesta ar fi meritat. De pildă, atunci când se întoarce spre împărăţie cu pielea şi capul cerbului fabulos, mulţi crai şi împăraţi i-au oferit „bănăret cât a cere el, altul să-i deie fata şi jumătate din împărăţie, altul să-i deie fata şi împărăţia întreagă", dar Harap-Alb şi-a urmat calea fără să clipească, ducând bogăţia întreagă stăpânului. O singură dată a şovăit voinicul, atunci când, îndrăgostindu-se de fata împăratului Roş, „mai nu-i venea s-o ducă" Spânului. ***Relaţia dintre Verde-împărat, fetele acestuia şi Harap-Alb*** evidenţiază, ***indirect***, **bună-creştere, condescendenţă şi respect,** valori morale înrădăcinate printr-o educaţie deosebită.

Ca în orice basm, eroul principal are ca ***ajutoare*** (personaje năzdrăvane care-l sprijină necondiţionat) pe cei mai buni prieteni, ***calul fabulos şi Sfânta Duminică***, ei putând avea şi rol de ***mistagog*** (care îndrumă neofitul, maestru spiritual-*n.n.*). **Teama şi nesiguranţa**, slăbiciuni tipic omeneşti ce pun stăpânire pe protagonist, se remarcă, ***indirect,*** din ***vorbele deznădăjduite*** adresate calului sau Sfintei Duminici în secvenţele în care primeşte poruncile Spânului să aducă „sălăţi" din grădina ursului şi pietrele preţioase încrustate în pielea cerbului: „Şi de-aş muri mai degrabă, să scăp o dată de zbucium: decât aşa viaţă, mai bine moarte de o mie de ori. [...] dar prea multe s-au îngrămădit deodată pe capul meu". Sfânta Duminică observă metehnele flăcăului şi-i reproşează

în mod direct şi ***moralizator*** evidenta descurajare care-l cuprinsese: „Parcă nu te-aş fi crezut aşa slab de înger, dar după cât văd, eşti mai **fricos** decât o femeie. Hai, nu mai sta ca o găină plouată".

O experienţă fundamentală pentru maturizarea protagonistului o constituie întâlnirea cu omul roş, un pericol pe care ar fi trebuit să-l evite, după cum îl sfătuise craiul. ***Secvenţa narativă a călătoriei***, combinând **realul cu fabulosul**, este alcătuită din mai multe ***episoade/ probe*** menite să ducă la peţirea fetei împăratului Roş pentru Spân. **Altruismul, sufletul lui bun** se manifestă, ***indirect***, prin atitudinea faţă de ***personajele-donatori***, regina furnicilor şi crăiasa albinelor, care-i dau câte o aripioară şi-l ajută să reuşească în probele impuse de împăratul Roş: separarea nisipului de sămânţa de mac şi identificarea fiicei adevărate a împăratului. ***Iniţierea*** flăcăului evoluează ***indirect*** prin **învăţătura** că orice om, cât de neînsemnat sau de ciudat ar părea, poate fi de folos şi tânărul capătă experienţă mai ales în **cunoaşterea speciei umane**. Cele ***cinci personaje supranaturale*** întâlnite în drumul său (Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă), conturate uneori cu elemente groteşti, semnifică omul dominat de o trăsătură de caracter, viciile pe care oricine le poate avea şi pe care flăcăul, ca şi Ion Creangă însuşi, le priveşte cu **înţelegere bonomă şi jovialitate**. Harap-Alb şi-i face **prieteni sinceri şi devotaţi**, ca să-l ajute în depăşirea tuturor probelor, fiecare folosind tocmai năravul definitoriu: „tot omul are un dar şi un amar, şi unde prisoseşte darul, nu se mai bagă în samă amarul" (Ochilă).

Pentru desăvârşirea iniţierii şi a experienţei de viaţă, Harap-Alb cunoaşte **sentimentul iubirii** faţă de fata împăratului Roş, care, în ***finalul basmului***, îi salvează viaţa, trezindu-l din morţi cu smicele, apă moartă şi apă vie. După demascarea Spânului şi uciderea acestuia de către cal, **Harap-Alb redevine el însuşi**, feciorul craiului, viitorul împărat care **îşi poate asuma răspunderea închegării unei familii şi conducerii unei gospodării**, întrucât experienţa căpătată îi conferă statutul de adult pregătit pentru viaţă.

Umanizarea personajului de basm se face şi prin **arta naraţiunii**, caracterizată de ***oralitate şi umor***. Acest ***mijloc artistic de caracterizare*** este reprezentat de **registrul stilistic** alcătuit din ***cuvintele şi expresiile populare***, din numeroasele ***regionalisme*** folosite de Harap-Alb: „Se vede că mi s-a apropiat funia la par" (mi s-a apropiat sfârşitul-*n.n.*); „Măi! da al dracului onânie (pocitanie, urâţenie-*n.n.*) de om şi acesta [...] grozav burdăhan (pântece-*n.n.*) şi nesăţios gâtlej".

În concluzie, Ion Creangă a ilustrat în opera sa propria experienţă de viaţă, pe care a povestit-o „sub formă de memorial; a învăluit-o în mit şi a sugrumat-o într-o experienţă fantastică, valabilă pentru om în genere; şi el a luptat cu spânii, cu primejdiile şi nevoile, şi el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punţile vieţii, iar nemurirea şi-a dobândit-o din apa vie şi apa moartă a creaţiei lui artistice". **(Pompiliu Constantinescu)**

Personaj de nuvelă

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL***

personaj principal de nuvelă istorică ◆ **personaj romantic** ◆ personaj atestat istoric

(Perioada paşoptistă)

„Alexandru Lăpuşneanul"
de Costache Negruzzi

Definiţie: *Nuvela este specia genului epic în proză, cu **un singur fir narativ**, urmărind un **conflict unic, concentrat**; personajele nu sunt numeroase, fiind caracterizate succint, în funcţie de contribuţia lor la desfăşurarea acţiunii. Nuvela prezintă o **intrigă riguros construită, cu fapte verosimile**, accentul fiind pus mai mult pe **definirea personajului decât pe acţiune**, având o evidentă **tendinţă spre obiectivare a perspectivei narative**.*

*Nuvelele se clasifică în: **nuvele istorice, psihologice, fantastice, filozofice, anecdotice**. După curentele literare în care se înscriu ca formulă compoziţională, nuvelele sunt: renascentiste, romantice, realiste, naturaliste.*

Termenul „nuvelă" vine din franţuzescul „nouvelle" şi înseamnă „noutate, nuvelă".

Prima nuvelă istorică din literatura română, **„Alexandru Lăpuşneanul" de Costache Negruzzi (1808-1868)**, apare la ***30 ianuarie 1840, în primul număr al revistei „Dacia literară"***, înscriindu-se într-una dintre direcţiile imprimate de **romantismul** definit de **Mihail Kogălniceanu** în ***„Introducţie"*** şi anume **inspirarea scriitorilor din istoria patriei**. Pentru crearea acestei nuvele, Negruzzi se inspiră, în principal, din ***„Letopiseţul Ţării Moldovei"*** de **Grigore Ureche**, aşadar din trecutul istoric al românilor. Prozatorul îmbină ***realitatea istorică şi ficţiunea***, **tema** nuvelei ilustrând **a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanul (1564-1569)** în Moldova.

Acţiunea se bazează pe ***conflictul exterior bine evidenţiat*** dintre domnitor şi boierii care-l trădaseră în prima domnie şi-l siliseră să părăsească tronul Moldovei. **Naratorul obiectiv şi omniscient (heterodiegetic)** şi ***naraţiunea la persoana a III-a***, cu ***focalizare zero*** definesc ***viziunea narativă „dindărăt"*** a nuvelei. **Timpul narativ** este ***cronologic***, bazat pe relatarea în ordine a derulării evenimentelor situate într-un ***trecut istoric***, iar **spaţiul narativ** este ***real***, Moldova secolului al XVI-lea.

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Alexandru Lăpuşneanul - protagonist cu atestare istorică, personaj romantic şi eponim (care dă numele operei-*n.n.*) - este alcătuit din ***puternice trăsături de caracter, un personaj excepţional***, ce acţionează în împrejurări ieşite din comun.

Trăsăturile morale reies ***în mod indirect din faptele, atitudinile şi deciziile protagonistului, din relaţia cu celelalte personaje,*** unele *istorice*, preluate din cronica lui Grigore Ureche, altele *ficţionale*, născocite de imaginaţia scriitorului.

Lăpuşneanul este **tipul domnitorului tiran şi crud, cu voinţă puternică, ambiţie şi fermitate** în organizarea răzbunării pe boierii care-l trădaseră în prima domnie, aceasta fiind, de altfel, unica raţiune pentru care s-a urcat pentru a doua oară pe tronul Moldovei, împotriva voinţei tuturor: „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu". Această ***replică***, aşezată ca ***motto*** al primului capitol şi preluată aproape în întregime de Negruzzi din Letopiseţul lui Grigore Ureche, are *valoare documentară, de unde se poate afirma că* **spiritul vindicativ** *al lui Lăpuşneanul nu este o ficţiune, ci o* ***trăsătură istorică****: „De nu mă vor, eu îi voiu pre ei şi de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dânşii şi tot voiu merge, ori cu voie ori fără voie". **Naratorul omniscient*** remarcă ***în mod direct*** privirea protagonistului, ce scânteiase „ca un fulger", **ameninţătoare şi fermă**, atunci când refuză cu obstinaţie (încăpăţânare-*n.n.*) să renunţe la tronul Moldovei: „- Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt". ***Replicile*** lui Lăpuşneanul reflectă, ***indirect***, **ura înverşunată** ce se revarsă asupra boierilor abjecţi, pe care-i **ameninţă** cu vădită **ostilitate**: „Voi mulgeţi laptele ţării, dar au venit vremea să vă mulg şi eu pre voi".

Dimensiunea istorică a protagonistului, precum şi ***însuşirile fanteziste excepţionale*** conturează un **personaj romantic** reprezentativ pentru literatura română. **Cruzimea şi violenţa** voievodului sunt reliefate prin ***antiteză*** cu blândeţea şi delicateţea Doamnei Ruxanda, ***procedeu romantic*** folosit de ***naratorul omniscient*** pentru amplificarea emoţiei ***naratarului***

Patima şi nerăbdarea de a ocupa scaunul domnesc sunt ilustrate, ***indirect***, de una dintre ***faptele atestate istoric*** pe care le săvârşeşte Lăpuşneanul imediat după urcarea pe tron, şi anume, aceea de a da foc cetăţilor Moldovei, „ca să sece influenţa boierilor şi să stârpească cuiburile feudalităţii". Fapta este ***reală***, fiind impusă de autoritatea otomană, care urmărea să slăbească rezistenţa ţării în eventualitatea unui atac turcesc. În cronică, Ureche notează faptul că Lăpuşneanul făgăduise împăratului *„că va răsipi toate citățile din țara Moldovei, numai să-i dea domniia"*. El îşi opreşte numai cetatea Hotinului *„ca să-i fie apărătură*

dinspre leaşi", unde, de altfel, se şi retrage în ultimul an de domnie, fapt ce argumentează ***componenta istorică a nuvelei.***

Alte însuşiri ale personajului, reieşite, ***indirect***, din ***episoadele*** în care este prezent Moţoc sunt rod al *ficţiunii* naratorului. **Inteligenţa şi ipocrizia** voievodului sunt susţinute, ***indirect***, de **răbdarea extraordinară** şi **tenacitatea impresionantă** de a-l ţine pe Moţoc aproape, ba chiar protejându-l, prefăcându-se că nu observă jalbele „obştiei pentru jăfuirile lui Moţoc". Încă din **incipitul** nuvelei, Lăpuşneanul se dovedeşte **un bun cunoscător al psihologiei umane,** întrucât îl cruţă pe Moţoc şi-i promite că sabia lui „nu se va mânji de sângele tău". În ***capitolul „Capul lui Moţoc vrem..."***, Vodă este **diabolic de inteligent** şi **ingenios**, profitând de mulţimea adunată la porţile curţii domneşti, ca să scape de boierul cuprins de disperare, care îl imploră să nu-i asculte „pre nişte proşti, pre nişte mojici". Lăpuşneanul îi răspunde **tăios** şi **„cu sânge rece"**, cum îl ***caracterizează direct vocea auctorială***, motivând: „**Proşti, dar mulţi** [...] să omor o mulţime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat?". *Decizia de a-l da pe Moţoc mulţumii este ficţională*, întrucât boierul, refugiat în Polonia, fusese ucis de un om de încredere trimis de Lăpuşneanul chiar la urcarea acestuia pe tron. Vodă dovedeşte aici şi o **strategie de autoapărare**, fiind în această a doua domnie foarte **vigilent şi suspicios** faţă de boieri, îşi ia toate măsurile în aşa fel încât să nu-l mai poată trăda nimeni..

Însetat de răzbunare şi **înveninat de ură**, Vodă îşi pune în aplicare planul: confiscă averile boierilor şi începe să-i ucidă, profitând de „cea mai mică greşeală dregătorească", iar capul vinovatului purta o pancartă pe care era scrisă vina -reală sau plăsmuită- asasinatele fiind atât de multe, încât un cap „nu apuca să putrezească, când alt cap îi lua locul".

Alexandru Lăpuşneanul deţine **arta disimulării**, ***scena din biserică*** scoţând în relief, ***indirect***, **perfidia cu totul ieşită din comun** cu care Vodă „joacă" rolul pocăitului. Îmbrăcat „cu toată pompa domnească", se închină pe la icoane, sărută moaştele Sfântului Ioan cel nou, îl ia martor pe Dumnezeu pentru căinţa de a fi comis crime, citează din Biblie, cere iertare boierilor şi lui Iisus Hristos, apoi îi poftеşte pe boieri la un ospăţ de împăciuire. În timp ce rosteşte „această **deşănţată cuvântare**", după cum notează ***direct naratorul omniscient***, domnitorul pregăteşte cel mai sadic omor dintre toate câte comisese: piramida de capete tăiate ale celor 47 de boieri ucişi la ospăţul domnesc.

Cruzimea este ***trăsătura dominantă*** a personajului, motivată, ***indirect***, de multele ***fapte cumplite***: leacul de frică pe care i-l dă doamnei Ruxanda prin piramida de 47 de capete ale boierilor ucişi, linşarea lui

Moţoc de către mulţime, ameninţarea propriei familii cu moartea, schingiuirea şi omorârea cu sânge rece, ba chiar cu satisfacţie, a boierilor. ***Episodul uciderii*** celor 47 de boieri, *preluat din cronica lui Ureche*, constituie una dintre cele mai ***impresionante crime din istoria Moldovei,*** iar procedeele asasinării, ***descrise detaliat*** de narator, ilustrează ***indirect*** **firea sângeroasă şi feroce** a domnitorului, care porunceşte să se facă o piramidă din capetele boierilor, aşezate „după neam şi după ranguri", în vârful căreia stătea capul „unui logofăt mare". De la această cumplită crimă,la rugămintea doamnei Ruxanda de a înceta cu omorurile, Lăpuşneanul nu mai „tăiase niciun boier", dar „scotea ochi, tăia mâini, ciuntea" pe oricine care-i dădea un cât de mic motiv, adevărat sau inventat, fapte care reliefează, ***indirect***, **sadismul** personajului.

Moartea violentă, prin otrăvire a lui Lăpuşneanul chiar de către blânda lui soţie, este o plată binemeritată pentru **cruzimea** sa. **Episodul morţii** domnitorului este inspirat ***din cronica*** lui Grigore Ureche, în care Vodă, fiind grav bolnav, a poruncit episcopului şi boierilor *că „de-l vor vedea că ieste spre moarte"* să-l călugărească. Aceştia, observând că este *„mai multu mort decât viu"*, l-au călugărit şi *„i-au pus nume de călugărie Pahomie"*, dar, revenindu-şi, Lăpuşneanul i-a ameninţat *„că de să va scula, va popi şi el pre unii"*, din care cauză *„l-au otrăvit şi au murit"*, apoi l-au îngropat cu cinste *„în mănăstirea sa, Slatina, ce ieste de dânsul zidită"*. Ca şi în Letopiseţ, ***în nuvelă*** Lăpuşneanul se retrage în cetatea Hotinului, se îmbolnăveşte „de lingoare" şi, „în delirul frigurilor", cere să fie călugărit şi primeşte numele Paisie. Când îşi revine din letargie şi se vede îmbrăcat în rasă monahală, se enervează şi-i ameninţă: „M-aţi popit voi, dar de mă voi îndrepta, pre mulţi am să popesc şi eu!". Din această ripostă, care constituie şi ***mottoul*** ultimului capitol, reies, ***indirect***, **răutatea şi veninul** care i-au animat comportamentul în toţi anii celei de a doua domnii pe tronul Moldovei.

Scena otrăvirii este cutremurătoare şi de aceea ***romantică***. Stroici şi Spancioc se uită cu satisfacţie la suferinţele lui Vodă, iar Stroici, cu un cuţit, „îi descleştă [...] dinţii şi îi turnă pe gât otrava ce mai era pe fundul păharului", spunându-i cu bucurie: „învaţă a muri, tu care ştiai numai a omorî". ***Naratorul omniscient descrie în detaliu*** **chinurile îngrozitoare** ale morţii domnitorului, care lasă „o pată de sânge în istoria Moldovei", fiind înmormântat la mănăstirea Slatina, unde „se vede şi astăzi portretul lui şi a familiei sale". *Această ultimă afirmaţie aparţine* ***istoriei***, nu ţine, aşadar, de ficţiunea scriitorului.

Sadismul şi setea de răzbunare rezultă din ***caracterizarea directă, făcută de către celelalte personaje***: „**Crud şi cumplit** este omul

acesta, fiica mea"(mitropolitul Teofan); „Eu sunt Spancioc, a cărui avere **ai jăfuit**-o, lăsându-i femeia şi copiii să cerşească pe la uşile creştinilor"; „Nu-mi voi spurca vitejescul junghi în sângele cel pângărit a unui **tiran** ca tine" (Stroici). Un ***procedeu artistic*** de ***caracterizare romantică*** o constituie ***antiteza*** care opune ***cruzimii lui Lăpuşneanul blândeţea şi gingăşia doamnei Ruxanda.***

Relaţiile lui Vodă cu celelalte personaje accentuează ***trăsăturile care-l individualizează*** în nuvelă. ***Faţă de doamna Ruxanda***, Lăpuşneanul este **indiferent**, ignorând-o cu desăvârşire, iar atunci când ea-l roagă să înceteze cu omorurile, el îi dă „un leac de frică", arătându-i piramida construită din cele 47 de capete ale boierilor asasinaţi. Pentru că ea leşină la vederea grozăviei, Vodă este **dezamăgit, dispreţuitor şi ironic** faţă de reacţia ei: „Femeia tot femeie, [...] în loc să se bucure, ea se sperie". Blânda Ruxanda îşi otrăveşte soţul, pentru a scăpa de la moarte sigură pe fiul ei, ce fusese ameninţat de Lăpuşneanul, fiind convinsă că elibera ţara de un domnitor **tiran şi crud.**

Scriitorii şi criticii literari au apreciat în diferite epoci şi moduri **profilul psihologic** al lui Alexandru Lăpuşneanul. **Vasile Alecsandri** a vorbit despre „tragedia cruntă a lui Lăpuşneanul", iar **Ovid Densuşianu** despre „cruzimea, răzbunarea, viclenia lui". Liviu Leonte constată la erou „o înclinaţie diabolică, sadică, spre teroare, o dorinţă bolnăvicioasă de a vedea curgând sânge". Mai analitic, **Nicolae Iorga** vede aici „sufletul unui bolnav ce-şi află alinarea unei suferinţe tainice numai la vederea şi auzul suferinţei altora".

Arta de prozator a lui Costache Negruzzi este remarcabilă mai ales prin forţa de construire a ***gesturilor patetice*** ale personajelor, prin ***cuvintele memorabile*** ale acestora, precum şi prin ***observaţia psihologică*** atentă a naratorului ca principal procedeu artistic de introspectare a protagonistului. ***Verbele la imperfect*** - „mureau", „se apărau", „cădeau", „se încleştau" - care descriu scena cutremurătoare a uciderii celor 47 de boieri amplifică tirania şi cruzimea domnitorului.

Referindu-se la valoarea incontestabilă a nuvelei „Alexandru Lăpuşneanul" de Costache Negruzzi, **George Călinescu** afirma că aceasta „ar fi devenit o scriere celebră ca şi «Hamlet», dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, cuvinte memorabile, de observaţie psihologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă".

STAVRACHE

personaj principal de nuvelă realist-psihologică

◆ personaj realist cu accente naturaliste

(Epoca marilor clasici)

„În vreme de război"

de Ion Luca Caragiale

(autor canonic)

Alături de Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale este **creatorul nuvelei realist-psihologice**, deosebindu-se de acesta nu numai prin tematica abordată, ci mai ales prin capacitatea artistică de a insera în firul epic **principiile estetice naturaliste.** Nuvela „În vreme de război" a apărut în **1898** şi este o **creaţie realist-psihologică, având şi accente naturaliste.**

Firul epic al nuvelei urmează linia unei compoziţii clasice şi conturează treptat **evoluţia obsesiei lui Stavrache până la nebunie**, cu toate simptomele acestei boli, eroul principal fiind urmărit prin ***analiza crizelor de conştiinţă şi de comportament***, ca într-o adevărată fişă medicală. Caragiale compune astfel un destin tragic printr-o ***detaliată analiză psihologică***, sugerând în acelaşi timp o *tară ereditară, genetică* ce se manifestă în structura psihică a fraţilor Georgescu, motivând astfel perspectiva naturalistă a nuvelei.

Hangiul Stavrache Georgescu, personajul principal, „rotund" (E.M.Forster) şi **mobil** (care se schimbă-*n.n.*) al nuvelei, este conturat ***în mod direct*** încă din expoziţiune ca fiind un **bărbat respectat, cu statut social bine consolidat** şi având **un aer „foarte mulţumit"** pentru că afacerile îi mergeau bine. Stavrache avea hanul aşezat „în drum", era **„om cu dare de mână"** şi fusese înfricoşat să nu-l prade hoţii care tâlhăriseră întreg ţinutul. Hangiul află cu stupoare că fratele său, popa Iancu, este „capul bandei de tâlhari", că îşi înscenase un jaf „ca să adoarmă bănuielile" şi se scuza că „dracu-l împinsese", fiindu-i frică să nu-l demaşte hoţii prinşi de poteră. Ca un **bun creştin**, Stavrache **are cultul familiei**, este foarte îngrijorat de pericolul în care se află Iancu, dar fiind **isteţ şi descurcăreţ din fire,** profită de faptul că sosesc la han, cu gălăgie mare, „vreo douăzeci de voluntari tineri", conduşi de un ofiţer şi trei sergenţi, care se duceau la război. Lui Stavrache îi vine ideea să-l trimită şi pe frate-său voluntar pe front, îl rade şi îl tunde „muscăleşte", după care Iancu pleacă împreună „cu vesela bandă, fără să se mai uite înapoi".

Procedeele de analiză psihologică pe care naratorul le utilizează cu măiestrie sunt variate şi ilustrative pentru stările interioare ale protagonistului: ***monologul interior, dialogul, introspecţia conştiinţei şi a sufletului, observaţia atentă a naratorului, autoanaliza şi autointrospecţia, obsesia, coşmarul.***

Pentru hangiu părea că viaţa curge ca înainte, dar **în sufletul său se iveşte, neobservat, germenele lăcomiei**, de care, la început, nu este conştient. Întorcându-se de la parastasul de nouă zile al mamei sale, Stavrache primeşte o scrisoare de la fratele lui, care fusese expediată înaintea luptelor de la Plevna şi din care află că Iancu fusese numit sergent şi decorat cu „Virtutea militară". Naratorul omniscient observă, ***indirect*** şi cu o ***ironie acidă,*** **starea de spirit** a lui Stavrache, care verifică din nou data expedierii scrisorii pentru a se convinge că era trimisă înaintea bătăliei de la Plevna, în care, se ştia că muriseră foarte mulţi români: „Hangiul mototoli hârtia după ce mai privi bine data: în adevăr scrisoarea era expediată cu trei zile mai-nainte de luarea Plevnei". De aceea hangiul **se întreba în subconştient**, prin ***introspecţia*** atentă ***a naratorului omniscient,*** dacă Iancu o fi scăpat cu viaţă: „Curios lucru! Cine ar fi văzut figura lui neica Stavrache, [...] ar fi rămas în mirare pricepând bine că în sufletul fratelui mai mare nu se petrece nimic analog din bucuria la citirea veştilor despre succesul de bravură al răspopitului". **Se simte măcinat de îndoială** şi se întreabă, prin ***monolog interior***, dacă fratele lui ar îndrăzni să se mai întoarcă şi să-şi revendice averea, care era acum administrată de hangiu: „...Dar o să-ndrăznească să se mai întoarcă? [...] ...O veni?... n-o veni?...".

Criza psihologică a lui Stavrache se declanşează în momentul când primeşte o scrisoare cu „slovă străină", prin care i se anunţă moartea fratelui, „sublocotenentul Iancu Georgescu, voluntar înaintat din grad în grad în timp de campanie", răpus „de trei gloanţe inamice primite în pântece". ***Introspecţia conştiinţei şi a sufletului*** scoate la suprafaţă stările emoţionale ale protagonistului. **Mâhnit peste măsură** de moartea fratelui său, după ce „a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste", Stavrache se încurajează bărbăteşte pentru că „nu trebuie să se lase copleşit aşa de durere...", drept care face toate demersurile necesare ca să moştenească oficial averea fratelui mai mic. Cu o ***ironie subtilă***, naratorul deapănă cu ***obiectivitate*** şirul întâmplărilor şi intervine cu scurte comentarii privind **atitudinea şi comportamentul** hangiului. Consultând un avocat în privinţa condiţiilor legale de păstrare moştenirii, Stavrache află că numai popa ar avea dreptul să-i ceară restituirea bunurilor. Cu toate că vestea îi aduce moştenitorului zâmbetul pe buze şi siguranţa de sine, **începe să-l chinuie gândul** în legătură cu posibila întoarcere a fratelui mort, idee ce se înfiripează în mintea lui din cauza cuvintelor uşor persiflante ale

avocatului, care îi spune că numai „unul singur pe lume" ar putea să-i mai ia moştenirea, popa Iancu.

Din acest moment, **liniştea** protagonistului este **tulburată de halucinaţii**, **visele** chinuitoare ale lui Stavrache devin **obsesii**, se transformă treptat în **coşmaruri** care îl terorizează. **O primă imagine în coşmarurile hangiului** este întruchipată de apariţia fratelui îmbrăcat **în haine de ocnaş**, care îl trânteşte la pământ şi-l întreabă râzând demenţial: ***„- Gândeai c-am murit, neică?"***. **A doua apariţie de coşmar** are loc într-o noapte, când o „ploaie rece de toamnă" legăna cu „mişcarea sunetelor" **gândurile** omului, ***elementele naturaliste*** accentuând starea psihică a protagonistului. Iancu i se arată în ipostaza unui **căpitan** care conduce o companie de militari şi-i strigă amuzat ***„- Gândeai c-am murit, neică?"***. Fraza obsedantă ***„- Gândeai c-am murit, neică?"*** este, în compoziţia nuvelei, ***un laitmotiv***, ***element de recurenţă*** menit să amplifice zbuciumul lăuntric al protagonistului.

Efectul coşmarurilor este evident, Stavrache **îşi schimbase firea**, devenise **irascibil, suspicios**, avea **reacţii ciudate** în relaţiile cu clienţii. Un exemplu edificator îl constituie atitudinea pe care o are hangiul faţă de o fetiţă care venise cu două sticle să cumpere „de un ban gaz" şi „de doi bani ţuică" şi care-l roagă „să nu mai pui gaz în a de ţuică şi ţuică-n a de gaz, ca alaltăieri". Obişnuinţa era ca orice cumpărătură să fie trecută în caietul de datorii, banii urmând să fie achitaţi ulterior. Stavrache se enervează peste măsură şi se răsteşte la fetiţă blestemând: „Scrie-v-ar popa să vă scrie, de pârliţi! [...] De mici vă-nvăţaţi la furat, fire-aţi ai dracului!".

Punctul culminant al nuvelei coincide cu **încordarea maximă** a lui Stavrache, declanşată de *întâlnirea reală dintre cei doi fraţi*. Vremea se dezlănţuise, ***viscolul urla*** şi poposesc la han doi oameni înfofoliţi care solicită găzduire pentru noapte, întrucât caii erau „prăpădiţi" iar ei îngheţaţi bocnă. Când Stavrache vine cu mâncarea, unul dintre cei doi bărbaţi se culcase în pat, cu spatele la el şi începuse să sforăie. Celălalt drumeţ se aşază singur la masă şi laudă vinul bun al domnului Stavrache. Uimit că-i ştie numele, hangiul află că prietenul care dormea îl cunoaşte, de aceea el se apleacă peste omul de pe pat, care-i răspunde râzând: „- Cum să nu te cunosc, neică Stavrache, dacă suntem fraţi buni?".

Din acest moment, ***analiza psihologică a naratorului*** stăpâneşte şi investighează stările şi trăirile protagonistului. **Puternic impresionat** de întâlnirea cu fratele mort, Stavrache **încremeneşte** şi nu mai poate avea nicio reacţie: *„deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute şi apoi rămaseră mari, privind ţintă [...]; mâinile voiră să se ridice, dar căzură ţepene de-a lungul trupului"*. ***Replica*** lui Iancu, ***„-Mă credeai mort, nu-i aşa?"***, atât de asemănătoare cu fraza din coşmaruri, constituie lovitura decisivă primită de **mintea buimăcită şi confuză** a lui Stavrache, care încurcă realitatea cu imaginile din vise. Popa îi spune cu veselie că ultima scrisoare „a fost o glumă" şi venise ca să-i ceară cincisprezece mii de lei, cu care să acopere suma delapidată de el din fondurile regimentului, că altfel „trebuie să mă-mpuşc".

Cu o ***artă desăvârşită***, Caragiale ***analizează reacţiile, atitudinile şi comportamentul hangiului***: „Drept orice răspuns, Stavrache se ridică în picioare foarte liniştit; se duse drept la icoane; făcu câteva cruci şi mătănii; apoi se sui în pat şi se trânti pe o ureche, strângându-şi genunchii în coate", începând **să horcăie şi să geamă.**

La început, criza psihologică este difuză, apoi se adânceşte sub imperiul **confuziilor şi al obsesiilor**, culminând cu o **manifestare explozivă şi violentă** premergătoare nebuniei şi declanşând **demenţa**. Fratele îi pune mâna pe umăr, dar *„la acea uşoară atingere, un răcnet! - ca şi cum i-ar fi împlântat în rărunchi un junghi roşit în foc – şi omul adormit se ridică drept în picioare, cu chipul îngrozitor, cu părul vâlvoi, cu mâinile încleştate, cu gura plină de spumă roşcată"*. Răsturnând masa, lumânarea se stinge şi „odaia rămase luminată numai de candela icoanelor". Stavrache se năpusteşte asupra fratelui său, îl trânteşte la pământ şi începe să-l strângă de gât şi să-l muşte. Profitând de un moment de neatenţie, popa îşi scoate cureaua de la brâu şi leagă strâns picioarele hangiului dezlănţuit, apoi îi dă câţiva pumni în ceafă şi în furca pieptului, până când *„Stavrache [...] se prăbuşi ca un taur, scrâşnind şi răgind"*. ***Naturalismul*** manifestat prin dezlănţuirea naturii accentuează **starea de alienaţie** a hangiului, ***afară, viscolul ajunsese „în culmea nebuniei", făcând să trosnească „zidurile hanului bătrân"***. În timp ce-i legau mâinile deasupra capului, Stavrache **„îi scuipa şi râdea cu hohot"**. Camaradul caută lumânarea şi o aprinde, dar, cum **„îi dete lumina în ochi, Stavrache începu să cânte popeşte"**. Înfăţişarea lui Stavrache este conturată ***prin ochii altui personaj***, fratele său care, istovit de încăierare, îl priveşte cu amărăciune cum „cânta nainte, legănându-şi încet capul, pe mersul cântecului, când într-o parte când într-alta". Hangiul înnebuneşte în ipostaza preotului, întrucât obsesia şi zbuciumul permanent care-l chinuiseră în ultimii ani aveau drept cauză pe fratele său, popa Iancu din Podeni. Acesta este încă un element al ***naturalismului***, care dezvoltă în operele literare **fenomenul cauză-efect**, aşa cum ilustrează Caragiale în această nuvelă.

Finalul nuvelei prezintă **un caz patologic** tipic, scriitorul reuşind să întocmească o adevărată **fişă clinică a lui Stavrache**, în care notaţiile

simptomelor fiziologice sunt unele medicale: **„chipul îngrozit", „părul vâlvoi", „mâinile încleştate", „gura plină de o spumă roşcată", „scuipa şi râdea cu hohot", „începu să cânte popeşte".**

Eroul principal, Stavrache, este conturat în **evoluţia sa de la lăcomie la iluzie, apoi la halucinaţii, de la frică la spaimă şi groază până la nebunie, toate aceste stări definind natura psihică labilă, predispoziţia genetică pentru demenţă.**

Nuvela „În vreme de război" este o ***proză psihologică de factură naturalistă***, urmărind **stările de conştiinţă şi de comportament** ale eroului principal prin ***monolog interior***, iar destinul dramatic se fundamentează nu numai pe **lăcomia excesivă** a acestuia, ci şi **tare genetice**, întrucât „incontestabil există o tară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer." **(George Călinescu)**

I.L.Caragiale îşi priveşte şi ascultă personajele, folosind ca modalităţi tehnice de realizare **stilul simpatetic** (care provoacă stări sufleteşti – *n.n.*) prin ***monolog interior*** şi **stilul indirect liber**, prin ***dialogurile sugestive***. **Barbu Ştefănescu Delavrancea** afirma că Ion Luca Caragiale este „scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelenţă".

GHIŢĂ***

Personaj principal de nuvelă realist-psihologică ◆ personaj realist
(Epoca marilor clasici)

„Moara cu noroc"
de Ioan Slavici
(autor canonic)

Ioan Slavici (1848 – 1925), prozator ardelean, precursor al lui Liviu Rebreanu, este un **autor moralist, un fin psiholog, un creator de tipologii**. După cum el însuşi mărturiseşte, este adept înflăcărat al lui Confucius (551-479 î.Hr.), creatorul unui sistem filozofic etic şi social, cu valoroase idei umaniste. Conceptul fundamental în etica sa îl constituie „omenia" („jen"), adică „respectarea omului în om". Întreaga creaţie a lui Slavici este **o pledoarie pentru echilibrul moral, pentru chibzuinţă şi înţelepciune, pentru fericire prin iubirea de oameni, păstrarea măsurii în toate** şi **chibzuinţă**, iar orice abatere de la aceste principii este grav sancţionată de scriitor.

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, *autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Nuvela „Moara cu noroc" de Ioan Slavici a apărut în volumul de debut „Novele din popor", publicat în **1881** şi s-a bucurat de o largă apreciere critică. În **spirit moralizator**, nuvela ilustrează consecinţele nefaste pe care lăcomia pentru bani şi setea de înavuţire le au asupra individului, hotărându-i destinul pe măsura abaterilor de la principiile etice fundamentale ale sufletului omenesc. **Perspectiva temporală** se defineşte printr-un ***timp real***, acţiunea începând în preajma zilei de Sf.Gheorghe (23 aprilie), într-un an de la sfârşitul secolului al XIX-lea, iar cea **spaţială** este reprezentată, pe de o parte, de **un spaţiu exterior, real**, hanul Moara cu noroc, aflat la o răscruce de drumuri pe unde treceau turme de porci spre şi dinspre Ineu, iar pe de altă parte, de **un spaţiu interior, psihologic**, care reflectă **conflictul interior** al protagonistului, care-i determină destinul tragic.

Ghiţă, personaj principal „rotund" („care nu poate fi caracterizat succint şi exact"-E.M.Forster), se impune atât **prin complexitate,** cât şi prin **putere de individualizare** şi ilustrează consecinţele distrugătoare pe care le are asupra omului voracitatea (lăcomia extremă-*n.n.*). Cheia moralităţii stă în cuvintele bătrânei din ***incipit şi final***, adevărate ***norme etice tradiţionale,*** care trebuie aplicate şi respectate în viaţă de către orice **om cinstit şi demn**, între care **cumpătarea** este esenţială. Oricine se abate de la regulile morale fundamentale se autodistruge prin trăiri zguduitoare, ce duc cu siguranţă spre un ***destin tragic, anticipativ. Titlul*** nuvelei are ***semnificaţii în structura caracterială a protagonistului***, moara părăsită şi scoasă din uz fiind atribuită, în *simbolistica mitologică*, unui loc ce atrage duhurile necurate. „Sugestia locului diabolizat de moara părăsită" se manifestă prin ***destinul tragic al protagonistului***, a cărui dorinţă onestă degenerează în lăcomie pentru bani, „îşi pierde măsura, apoi şi sensul existenţial, minte, fură, ucide şi moare, cârciuma însăşi mistuindu-se într-un incendiu" (Doina Ruşti, „Dicţionar de teme şi simboluri din literatura română").

Însuşirile etice ale lui Ghiţă se dezvăluie ***indirect, din faptele, comportamentul şi gândurile lui, prin opiniile celorlalte personaje şi prin mijloacele de analiză psihologică la care apelează naratorul omniscient (heterodiegetic): monolog interior, dialog sau observaţia atentă a conştiinţei şi sufletului***.

Protagonistul este ***introspectat psihologic*** de către **naratorul obiectiv şi omniscient (heterodiegetic)**, care ştie ce simte, ce gândeşte ori ce plănuieşte Ghiţă, prin variate ***procedee artistice ale introspecţiei în conştiinţa şi sufletul personajului*** şi face cunoscute **cititorului (naratarului)** gândurile şi frământările eroului ***prin naraţiunea la persoana a III-a***.

Apartenenţa lui Ghiţă la ***realism*** este evidentă chiar de la începutul nuvelei, când este conturat ca **personaj tipic** pentru omul nemulţumit de condiţia sa socială, animat de dorinţa firească a unui trai mai bun, însemnând prosperitatea lui şi a familiei.

Ghiță este **cizmar** într-un sat ardelean, însă nu câștigă mai nimic, din care cauză își convinge familia să ia în arendă, pentru „trei ani", o cârciumă aflată la încrucișarea de drumuri importante pentru negoț, Moara cu noroc. Bătrâna este încântată că avea „un ginere **harnic**", care **muncea neobosit**, își iubea nevasta și pe cei doi copii, își respecta soacra și era **fericit** pentru „un câștig făcut cu bine", „dat de la Dumnezeu". **Vrednic și cinstit**, el nu vrea decât să agonisească atâția bani încât să angajeze vreo zece calfe, cărora să le dea el de cârpit cizmele oamenilor.

Blând și cumsecade la început, trudind pentru „fericirea familiei sale", lui Ghiță i **se clatină liniștea** atunci când Lică vine pentru prima oară la Moara cu noroc și, autoritar, îi pretinde cârciumarului să țină minte și să-i spună „cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice și cine ce face". Cârciumarul **încearcă să fie impunător și dârz** în fața lui Lică, să respingă propunerile nelegiuite ale acestuia, dar este înfrânt de extraordinara influență pe care Sămădăul o are asupra tuturor și de propria **lăcomie**.

De la această confruntare cu Sămădăul, Ghiță începe să se înstrăineze de Ana, îi ascunde „**gândurile grele** ce-l cuprinseseră", cum notează ***în mod direct naratorul omniscient, introspectând*** personajul și scoțând în relief ***stările*** și ***trăirile*** lui ***interioare***. **Îngrijorat** pentru familia sa, Ghiță devine **precaut**, însușire ce reiese ***indirect*** din faptul că își cumpără două pistoale, își mai ia o slugă, pe Marți, „un ungur înalt ca un brad" și doi câței pe care-i pune în lanț, ca să-i înrăiască. **Dependența** lui Ghiță de Lică se accentuează ca și **teama** ce pune stăpânire pe cârciumar. Într-o zi, când Lică vine la Moara cu noroc și are chef să joace, Ghiță o îndeamnă pe Ana să-i fie parteneră, dar privind-o cum se îmbujorează în brațele altui bărbat, „fierbea în el când îi vedea fața străbătută de plăcerea jocului", suferință reliefată prin ***introspecția naratorului obiectiv.***

Observația psihologică și atentă a naratorului omniscient reliefează, prin ***opinia altui personaj***, primele schimbări care se petrec în sufletul lui Ghiță: „Ana simțea că, de câtva timp, **bărbatul ei s-a schimbat**, și îi părea că de când are cânii, ține mai puțin la nevastă și la copii". ***Caracterizat direct*** de vocea auctorială, **„om harnic și sârguitor"**, cârciumarul devine treptat „mai de tot **ursuz**", „**pus pe gânduri**", „**nu mai zâmbea** ca mai 'nainte", și mai ales „**își pierdea lesne cumpătul**". Ghiță regretă pentru prima oară în viața lui că are nevastă și copii, deoarece își dorea să poată spune „Prea puțin îmi pasă!". El încalcă astfel *un principiu etic esențial: iubirea familiei.*

Lăcomia pentru bani îl determină pe Ghiță să accepte o viață periculoasă, plină de riscuri, numai de dragul câștigului, pentru care „ar fi fost gata să-și pună pe un an, doi, capul în primejdie", încălcând astfel un *alt principiu fundamental moral, cumpătarea.*

Conflictul interior este din ce în ce mai puternic, lupta dându-se între **fondul cinstit** al lui Ghiță și **ispita îmbogățirii**. **Sufletul complex și labil** este sfâșiat între dorința de a pleca de la Moara cu noroc, rămânând un **om integru** și tentația pe care n-o mai poate controla, **aviditatea de bani**. Îi acoperă Sămădăului toate nelegiuirile, depunând mărturie mincinoasă în cazul tâlhăririi arendașului ori al uciderii femeii și copilului. Ghiță jură „pe pâne și pe sare, pe cruce și pe sfânta evanghelie", ceea ce îl afundă și mai mult în învârtelile ilicite ale lui Lică, însă Pintea continuă să creadă că Ghiță este „**om cinstit** și vrăjmaș al lui Lică" și ar fi fost în stare „să-și bage mâna în foc pentru dânsul".

Comportamentul lui Ghiță ignoră normele etice fundamentale ce ar asigura „liniștea colibei", **atitudinea lui față de nevastă și copii se modifică**, iar Ana observă uimită că soțul ei se schimbase, **nu mai era „omul puternic și plin de viață"** și încărunțise. ***Ghiță își face reproșuri, are remușcări sincere și dureroase:*** „iartă-mă, Ano, iartă-mă cel puțin tu, căci eu n-am să mă iert cât oi trăi pe fața pământului". Altă dată, într-o efuziune a sentimentelor paterne, **își deplânge prăbușirea morală**, căreia nu i se poate împotrivi: „sărmanilor mei copii, voi nu mai aveți [...] un tată om cinstit [...]. Tatăl vostru e un **ticălos**".

Dezumanizarea lui Ghiță se produce într-un ritm alert, protagonistul ***autoanalizându-se***, mai ales prin ***monologuri interioare***. Dă vina pe **firea lui slabă**, încercând astfel să-și scuze lăcomia și să-și motiveze faptele: „Așa m-a lăsat Dumnezeu! ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă". Ghiță **se simțea atât „de ticăloșit și de slab în el însuși"**, încât acceptă să o lase pe Ana singură cu Lică, justificându-se printr-un ***monolog interior***, care anticipează cuvintele bătrânei din finalul nuvelei: „Așa vrea Dumnezeu! își zise el; așa mi-a fost rânduit".

De la **complicitatea în afaceri ilegale până la crimă** nu mai e decât un pas și Ghiță devine el însuși **ucigaș. Turbat de gelozie**, soțul „nu se mai gândea decât la răzbunarea lui" și o înjunghie pe Ana, apăsând „cuțitul mai adânc spre inima ei". Ghiță este împușcat în ceafă de Răuț, iar cârciuma se mistuie într-un foc purificator al acelor locuri bântuite de duhuri malefice.

În concluzie, Ghiță devine victima propriei lăcomii, **patima pentru bani îl dezumanizează** și el cade pradă destinului tragic și previzibil, căruia nu i se poate opune, prăbușindu-se -încet, dar sigur– **de la omul cinstit și harnic la statutul de părtaș în afaceri necurate și complice la crimă, până la a deveni ucigaș**. Vina protagonistului constă

în neputința **de a fi cumpătat** și de a se împotrivi **setei sale nemăsurate de câștig**.

Limbajul personajelor se caracterizează prin apropierea de graiul vorbit, ***regionalismele*** prezente în textul nuvelei și în replicile personajelor conferă autenticitate faptelor și accentuează realismul operei. Drama lui Ghiță este surprinsă magistral prin ***procedeele artistice ale introspecției psihologice***, prin comentariile pe care le face naratorul omniscient, prin intervențiile sale obiective în desfășurarea acțiunii, Slavici construind unul dintre ***primele personaje complexe și puternic individualizate din literatura română***, prin sobrietatea stilului și prin concizia clasică a exprimării.

Scriitor moralizator, Ioan Slavici se distinge prin sancționarea drastică a protagoniștilor, care este „pe măsura faptelor săvârșite, lor **lipsindu-le stăpânirea de sine, simțul măsurii și cumpătul**". **(Pompiliu Marcea)**

Personaj de roman

ION

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj principal de roman obiectiv și realist** ◆ tipul țăranului ◆ personaj realist

„Ion"
de Liviu Rebreanu
(autor canonic)

Liviu Rebreanu (1885-1944) este considerat ***creatorul romanului românesc modern***, întrucât „Ion" este privit ca „cea mai puternică **creație obiectivă** a literaturii române" de până atunci (Eugen Lovinescu), iar „Pădurea spânzuraților" este **primul roman de analiză psihologică** din proza românească.

„Ion" de Liviu Rebreanu a fost publicat în anul 1920, după o lungă perioadă de elaborare, așa cum însuși scriitorul menționează în finalul operei, între martie 1913 - iulie 1920. Inițiatorul ***modernismului***, Eugen Lovinescu primește romanul „Ion" ca pe o izbândă a literaturii române, iar satisfacția sa este consemnată în studiul „Creația obiectivă. Liviu Rebreanu: Ion". ***Modernismul*** romanului rezidă din ***complexitatea construcției narative***, din ***multitudinea planurilor de acțiune și din numărul mare de personaje*** (peste 80) reprezentative pentru toate mediile sociale și, nu în ultimul rând, din ***formula contrapunctului***, adică relatarea aceluiași eveniment în planuri diferite (nunta țărănească a lui Ion - nunta Laurei în stratul social al intelectualilor; hora-balul etc.). **Perspectiva narativă** definește punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) și omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea naratorului reieșită din relația sa cu personajele profilează ***focalizarea zero și viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului.

Perspectiva temporală este ***reală*** și ***cronologică***, bazată pe povestirea faptelor în ordinea derulării lor, iar cea **spațială** reflectă un ***spațiu real deschis,*** al satului Pripas, și unul ***imaginar închis***, al trăirilor interioare din sufletul și conștiința personajelor.

Ion Pop al Glanetașului, personajul principal și eponim (care dă numele operei-*n.n.*) din romanul „Ion" al lui Rebreanu, este unul de referință în literatura română, concentrând tragica istorie a țăranului ardelean din primele decenii ale secolului al XX-lea. Deși **țăran**, care s-ar înscrie, mai degrabă, în ***curentul tradiționalism***, Ion este însă, mai ales, un **personaj modern** și **„rotund"** (E.M.Forster) prin **complexitatea trăirilor**, prin **forța conflictului interior** ce se manifestă pătimaș și prin **analiza psihologică de introspectare a caracterului**. De altfel, structura epică a romanului organizată în două părți - „Glasul pământului" și „Glasul iubirii" - reflectă, în ***spirit modern***, **patimile conflictuale** ale protagonistului: pământul și iubirea.

Ion este un **personaj realist**, **tipic** pentru pătura socială a **țărănimii** legate vital de pământul care-i asigură existența și respectul colectivității, realizat prin ***formula artistică a basoreliefului***. Ca **personaj modern**, protagonistul este puternic **individualizat prin complexitatea caracterială (personaj „rotund")**, prin folosirea **metodelor neobișnuite** de a intra în posesia pământurilor lui Vasile Baciu, prin **patimile devoratoare** și prin **sfârșitul tragic și previzibil** totodată.

Portretul moral este construit din **trăsături contradictorii și complexe**, ce reies ***indirect*** din ***comportamentul plin de energie, din atitudinea, gândurile și frământările pătimașe*** ale protagonistului care-i și determină destinul.

Încă de la începutul romanului, la hora satului, ***naratorul obiectiv și omniscient*** îl evidențiază dintre jucători pe feciorul lui Alexandru Pop Glanetașu, Ion, urmărind-o pe Ana cu o privire stranie, cu „nedumerire și un **vicleșug neprefăcut**", apoi o vede pe Florica „mai frumoasă ca oricând [...], fata văduvei lui Maxim Oprea". ***Comportamentul flăcăului, gesturile***

în neputința **de a fi cumpătat** și de a se împotrivi **setei sale nemăsurate de câștig**.

Limbajul personajelor se caracterizează prin apropierea de graiul vorbit, ***regionalismele*** prezente în textul nuvelei și în replicile personajelor conferă autenticitate faptelor și accentuează realismul operei. Drama lui Ghiță este surprinsă magistral prin ***procedeele artistice ale introspecției psihologice***, prin comentariile pe care le face naratorul omniscient, prin intervențiile sale obiective în desfășurarea acțiunii, Slavici construind unul dintre ***primele personaje complexe și puternic individualizate din literatura română***, prin sobrietatea stilului și prin concizia clasică a exprimării.

Scriitor moralizator, Ioan Slavici se distinge prin sancționarea drastică a protagoniștilor, care este „pe măsura faptelor săvârșite, lor **lipsindu-le stăpânirea de sine, simțul măsurii și cumpătul**". **(Pompiliu Marcea)**

Personaj de roman

ION

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj principal de roman obiectiv și realist** ◆ tipul țăranului ◆ personaj realist

„Ion"
de Liviu Rebreanu
(autor canonic)

Liviu Rebreanu (1885-1944) este considerat ***creatorul romanului românesc modern***, întrucât „Ion" este privit ca „cea mai puternică **creație obiectivă** a literaturii române" de până atunci (Eugen Lovinescu), iar „Pădurea spânzuraților" este **primul roman de analiză psihologică** din proza românească.

„Ion" de Liviu Rebreanu a fost publicat în anul 1920, după o lungă perioadă de elaborare, așa cum însuși scriitorul menționează în finalul operei, între martie 1913 - iulie 1920. Inițiatorul ***modernismului***, Eugen Lovinescu primește romanul „Ion" ca pe o izbândă a literaturii române, iar satisfacția sa este consemnată în studiul „Creația obiectivă. Liviu Rebreanu: Ion". ***Modernismul*** romanului rezidă din ***complexitatea***

construcției narative, din ***multitudinea planurilor de acțiune și din numărul mare de personaje*** (peste 80) reprezentative pentru toate mediile sociale și, nu în ultimul rând, din ***formula contrapunctului***, adică relatarea aceluiași eveniment în planuri diferite (nunta țărănească a lui Ion - nunta Laurei în stratul social al intelectualilor; hora-balul etc.). **Perspectiva narativă** definește punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) și omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea naratorului reieșită din relația sa cu personajele profilează ***focalizarea zero și viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului.

Perspectiva temporală este ***reală*** și ***cronologică***, bazată pe povestirea faptelor în ordinea derulării lor, iar cea **spațială** reflectă un ***spațiu real deschis,*** al satului Pripas, și unul ***imaginar închis***, al trăirilor interioare din sufletul și conștiința personajelor.

Ion Pop al Glanetașului, personajul principal și eponim (care dă numele operei-*n.n.*) din romanul „Ion" al lui Rebreanu, este unul de referință în literatura română, concentrând tragica istorie a țăranului ardelean din primele decenii ale secolului al XX-lea. Deși **țăran**, care s-ar înscrie, mai degrabă, în ***curentul tradiționalism***, Ion este însă, mai ales, un **personaj modern** și **„rotund"** (E.M.Forster) prin **complexitatea trăirilor**, prin **forța conflictului interior** ce se manifestă pătimaș și prin **analiza psihologică de introspectare a caracterului**. De altfel, structura epică a romanului organizată în două părți - „Glasul pământului" și „Glasul iubirii" - reflectă, în ***spirit modern***, **patimile conflictuale** ale protagonistului: pământul și iubirea.

Ion este un **personaj realist**, **tipic** pentru pătura socială a **țărănimii** legate vital de pământul care-i asigură existența și respectul colectivității, realizat prin ***formula artistică a basoreliefului***. Ca **personaj modern**, protagonistul este puternic **individualizat prin complexitatea caracterială (personaj „rotund")**, prin folosirea **metodelor neobișnuite** de a intra în posesia pământurilor lui Vasile Baciu, prin **patimile devoratoare** și prin **sfârșitul tragic și previzibil** totodată.

Portretul moral este construit din **trăsături contradictorii și complexe**, ce reies ***indirect*** din ***comportamentul plin de energie, din atitudinea, gândurile și frământările pătimașe*** ale protagonistului care-i și determină destinul.

Încă de la începutul romanului, la hora satului, ***naratorul obiectiv și omniscient*** îl evidențiază dintre jucători pe feciorul lui Alexandru Pop Glanetașu, Ion, urmărind-o pe Ana cu o privire stranie, cu „nedumerire și un **vicleșug neprefăcut**", apoi o vede pe Florica „mai frumoasă ca oricând [...], fata văduvei lui Maxim Oprea". ***Comportamentul flăcăului, gesturile***

şi privirile ce se voiau drăgăstoase reflectă în ***mod indirect*** **ipocrizia** personajului, care, deşi o iubea pe Florica, nu renunţă la cucerirea Anei, pentru că aceasta era bogată, „avea locuri şi case şi vite multe."

Conflictul interior, care marchează destinul flăcăului, este vizibil încă din primele ***episoade*** ale romanului. ***Caracterizat direct*** de către ***naratorul obiectiv***, Ion este „**iute şi harnic** ca mă-sa", **chipeş, voinic**, dar **sărac**, din care cauză simte dureros prăpastia dintre el şi „bocotanii" satului, ca Vasile Baciu. Când acest ***personaj îl caracterizează direct***, spunându-i „**fleandură, sărăntoc, hoţ şi tâlhar**", Ion, **se simte biciuit**, nu suportă ocara şi **reacţionează violent**. **Orgolios** peste măsură, el suferă cumplit atunci când preotul Belciug îl dojeneşte în biserică, mai ales că tot satul este martor la această umilinţă, după cum ***introspectează naratorul omniscient.***

De la început, Ion este ***sfâşiat de două forţe interioare, „glasul pământului" şi „glasul iubirii"***, ***naratorul omniscient*** argumentând prin trăsături evidente faptul că eroul este o victimă previzibilă a acestor două patimi:

Patima pentru pământ îl macină pentru că „pământul îi era drag ca ochii din cap".Toată fiinţa lui Ion era mistuită de „dorul de a avea pământ mult, cât mai mult", deoarece „**iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil** [...] de pe atunci **pământul i-a fost mai drag ca o mamă**." Fiind dominat de **dorinţa de a fi respectat** în sat, stăpânit de o **voinţă năvalnică**, un temperament controlat de **instincte primare, hotărât şi perseverent** în atingerea scopului, dar şi **viclean,** Ion îşi urzeşte cu meticulozitate şi pricepere planul seducerii Anei. Aşadar, **setea pentru pământ este trăsătura dominantă a personalităţii sale**, întreaga sa energie fiind canalizată către atingerea scopului de a avea pământ: „glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului ca o chemare, copleşindu-l". El ar vrea să se însoare cu fata lui Vasile Baciu, care nu vrea să i-o dea cu niciun chip. Impresionat de frământarea flăcăului, Titu Herdelea îi sugerează să-l silească pe Baciu, dacă acesta nu se învoieşte. Ion răsuflă uşurat şi-i vine ideea s-o necinstească pe Ana, proiect pe care şi-l pune în practică până la ultimul detaliu. După ce planul îi reuşeşte datorită „**inteligenţei ascuţite, vicleniei procedurale şi mai ales voinţei imense**" **(E. Lovinescu)**, Ion intră în posesia averii lui Vasile Baciu şi, într-un **gest de adorare**, sărută pământul. Această atitudine este o nouă ipostază a lui Ion, care se simte „mândru şi mulţumit ca orice învingător" şi se vede „**mare şi puternic** ca un uriaş din basme care a biruit în lupte grele o ceată de balauri îngrozitori".

Mediul ambiant este un alt ***procedeu artistic de caracterizare indirectă a personajului realist,*** protagonistul considerând că dacă ar fi avut pământ, Vasile Baciu n-ar mai fi îndrăznit să-l jignească în faţa celorlalţi şi nici preotul Belciug nu l-ar fi umilit în biserică. **Paul**

Georgescu susţine ideea că pentru Ion pământul „însemna situaţie socială, demnitate umană, posibilitatea de a munci cu folos", constituind pentru flăcăul ambiţios **demnitate** şi totodată **obiect al muncii** asupra căruia îşi exercită **energia, vigoarea, hărnicia şi priceperea**.

După ce o lasă însărcinată pe Ana, atitudinea lui Ion devine **rece, distantă, cinică**, refuză să-i mai vorbească ori să o mai vadă şi-i spune, **dispreţuitor**, să-l trimită pe taică-său să discute. Când tratează problema zestrei cu Vasile Baciu, Ion este „**semeţ şi cu nasul în vânt**", **sfidător**, conştient că deţine controlul absolut asupra situaţiei şi că-l poate sili să-i dea pământul la care atâta râvnise. Când a luat-o pe Ana, Ion s-a însurat, de fapt, cu pământurile ei, soţia devenind o povară jalnică şi incomodă. Capitolul „Nunta" îl surprinde pe Ion pendulând între cele două „glasuri", devenite ***voci interioare***, mai întâi „ce-ar fi oare dacă aş lua pe Florica şi am fugi amândoi în lume să scap de urâţenia asta", ca apoi, în clipa imediat următoare, să gândească în sine cu dispreţ „şi să rămân tot calic, pentru o muiere...". Acest ***monolog interior*** evidenţiază **conflictul interior** dintre cele două patimi de care este mistuit flăcăul.

Trăirile lui Ion în lupta dusă pentru a intra în stăpânirea pământurilor lui Vasile Baciu sunt cele mai diverse: **de la brutalitate şi violenţă, la prefăcătorie şi încântare**. **G. Călinescu** este de părere că „în planul creaţiei Ion este o brută. A batjocorit o fată, i-a luat averea, a împins-o la spânzurătoare şi a rămas în cele din urmă cu pământ", ceea ce sugerează faptul că Ion este vinovat de propriul destin, deoarece, din cauza patimii pentru pământ, **se dezumanizează**. Vinovată este însă şi societatea care adânceşte opoziţia dintre săraci şi bogaţi prin natura relaţiilor dintre oameni. Însuşindu-şi pământul pe căi necinstite, Ion nu putea să supravieţuiască, **sfârşitul lui previzibil** fiind perfect motivat moral şi estetic.

Odată satisfăcută patima pentru pământ, celălalt „glas" ce mistuie sufletul lui Ion, **iubirea pătimaşă** pentru Florica, duce fără dubiu la destinul tragic al eroului. După ce Ana s-a spânzurat, Ion, simţindu-se liber, este din ce în ce mai nestăpânit în iubirea lui pentru Florica, pe care o urmărea peste tot şi care i se părea mai importantă decât toate pământurile: „ce folos de pământuri, dacă cine ţi-e pe lume drag nu-i al tău?". Prietenia falsă cu George constituie o **altă strategie** a protagonistului pentru a se afla cât mai des în preajma Floricăi. Din clipa în care Savista-Oloaga i-a deschis ochii, George înţelege de ce Ion vine mereu pe la ei şi plănuieşte să revină pe neaşteptate, ca să se convingă de adevăr. Întors acasă în plină noapte, George aude zgomote în curte, ia sapa şi, pentru că nu-i răspunde nimeni, izbeşte la întâmplare, fără să vadă nimic. Simte că „fierul a pătruns în ceva moale", apoi mai loveşte încă o

dată şi aude „un pârâit surd", iar când dă a treia oară este convins că l-a omorât. Aşadar, Rebreanu propune pentru sfârşitul pătimaşului Ion ***o crimă pasională***, înfăptuită cu ***o unealtă simbolică*** pentru munca pământului: sapa.

Astfel, personajul este drastic pedepsit de narator, întrucât el se face vinovat de **degradare morală**, fiind răspunzător de viaţa Anei şi a copilului lor, tulburând echilibrul unui cămin şi liniştea unei întregi colectivităţi. După dramele consumate, viaţa satului îşi reia cursul normal, **finalul** romanului ilustrând sărbătoarea sfinţirii noii biserici, la care este adunat tot satul, iar descrierea drumului dinspre Pripas sugerează faptul că totul reintră în firescul vieţii.

Din ***relaţia cu celelalte personaje***, reiese, ***indirect***, **egoismul** protagonistului. Obsesia lui Ion pentru pământ provoacă mai multe **conflicte exterioare:** cu Baciu, căruia vrea să-i ia averea, cu Simion, în ogorul căruia intră cu plugul şi-i sustrage o brazdă de pământ, cu preotul Belciug, care mediază disputa dintre Ion şi Baciu. **Ingratitudinea** faţă de Zaharia Herdelea duce la repercusiuni grave pentru familia învăţătorului, la demiterea acestuia din învăţământ şi la ostilităţi accentuate între el şi preotul Belciug.

Personaj realist, Ion Pop al Glanetaşului a fost preluat de Liviu Rebreanu din viaţă, fiind inspirat de o imagine văzută de scriitor pe colinele unui sat, unde a observat „... un ţăran îmbrăcat în haine de sărbătoare", care s-a aplecat, deodată „şi-a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe-o ibovnică. Scena m-a uimit şi mi s-a întipărit în minte, dar fără vreun scop deosebit, ci numai ca o simplă ciudăţenie". Un alt eveniment care l-a marcat în mod deosebit a fost convorbirea pe care Liviu Rebreanu a avut-o cu un tânăr ţăran vrednic, muncitor, pe nume Ion Boldijar al Glanetaşului, care nu avea pământ şi pronunţa acest cuvânt cu „atâta sete, cu atâta lăcomie şi pasiune, parc-ar fi fost vorba despre o fiinţă vie şi adorată...".

În concluzie, personajul lui Liviu Rebreanu este **primul erou literar realizat în mod obiectiv**, **rece**, deoarece romancierul deţine secretul construirii de oameni vii, într-un **stil anticalofil**, fără podoabe artistice sau artificii de limbaj. Prezenţa ***regionalismelor*** ardeleneşti asigură un echilibru stilistic, personajele având un limbaj definitoriu pentru mediul căruia îi aparţine fiecare. ***Cuvintele şi expresiile populare, precum şi registrul lexical ţărănesc*** sunt proprii lui Ion Pop al Glanetaşului, contribuind la desăvârşirea personajului realist, reprezentativ pentru mediul rural ardelenesc.

„Când ai reuşit să închizi în cuvinte câteva clipe de viaţă adevărată, ai realizat o operă mai preţioasă decât toate frazele frumoase din lume", mărturisea Liviu Rebreanu în „Jurnal".

ŞTEFAN GHEORGHIDIU***

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj de roman psihologic/roman al experienţei** ◆ personaj realist modern ◆ personaj-narator ◆ protagonist de roman modern subiectiv◆ tipul intelectualului

„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"
de Camil Petrescu
(autor canonic)

Adept al ***modernismului lovinescian***, **Camil Petrescu (1894-1957),** este cel care, prin opera lui, fundamentează ***principiul sincronismului***, altfel spus, contribuie la sincronizarea literaturii române cu literatura europeană (europenizarea literaturii române), prin aducerea unor ***noi categorii estetice*** ca ***autenticitatea, substanţialitatea, relativismul*** şi prin crearea **personajului intelectual lucid şi analitic.**

Camil Petrescu propune o **creaţie literară autentică**, bazată pe experienţa **trăită** a autorului şi **reflectată** în propria conştiinţă: ***„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti.[...] Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi..."***.

În **„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (1930)**, Camil Petrescu surprinde drama **intelectualului lucid, însetat de absolutul sentimentului de iubire, dominat de incertitudini**, care se salvează prin conştientizarea unei drame mai puternice, aceea a omenirii ce **trăieşte tragismul unui război absurd, văzut ca iminenţă a morţii**. ***Autointrospecţia conştiinţei şi a sufletului*** scot în evidenţă, prin ***monolog interior***, zbuciumul interior al personajului, cauzat de ***aspiraţia spre absolut.***

Romanul este scris la ***persoana I,*** **naratorul-personaj** identificându-se în partea a doua cu **autorul**, argumentând **viziunea narativă „împreună cu". Perspectiva temporală** este ***discontinuă***, bazată pe ***alternanţa temporală*** a evenimentelor, iar cea **spaţială** reflectă un ***spaţiu real*, deschis** -frontul, Bucureşti, Odobeşti, Câmpulung- dar mai ales un ***spaţiu imaginar închis***, al frământărilor, chinurilor şi zbuciumului din conştiinţa personajului.

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.

Protagonistul romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", **Ştefan Gheorghidiu**, este **personajul-narator** al evenimentelor şi **personaj „rotund"** (E.M.Forster) prin complexitatea şi profunzimea psihologică. El trăieşte în **două realităţi temporale**, cea a ***timpului cronologic (obiectiv)***, în care povesteşte **întâmplările de pe front** şi una a ***timpului psihologic (subiectiv)***, în care analizează **drama iubirii**. Toate faptele, reale sau psihologice, sunt consemnate în **jurnalul de front**, în care Gheorghidiu investighează cu luciditate atât experienţa ***subiectivă a iubirii, cât şi cea obiectivă, trăită, a războiului.***

La începutul romanului, Gheorghidiu este concentrat ca sublocotenent într-un regiment de infanterie, trimis pentru fortificarea văii Prahovei, ceea ce constituie pentru el „o lungă deznădejde". ***Ilustrat prin relativism, dialogul*** ofiţerilor la popotă despre un caz comentat de presă privind achitarea – de către tribunal – a unui bărbat care îşi ucisese soţia surprinsă în flagrant de adulter provoacă reacţia violentă a protagonistului, care consideră că ***„cei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt"***. Astfel, în mintea lui Gheorghidiu se declanşează amintirea propriei poveşti de dragoste, pe care o aduce în timp real prin ***memorie involuntară şi retrospecţie şi* o consemnează în jurnal**: „Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală".

Prima experienţă de cunoaştere, iubirea, e trăită sub semnul ***incertitudinii*** şi constituie un zbucium permanent în căutarea adevărului: dacă Ela este „sufletul pereche", femeia unică hărăzită numai lui. Cuplul este fericit în sărăcia sa, dar când Ştefan primeşte pe neaşteptate o moştenire de la unchiul Tache, soţia sa, Ela, se lasă în voia tentaţiilor mondene, devenind din ce în ce mai preocupată de lux, petreceri şi escapade, fapt ce intră în ***totală contradicţie cu viziunea lui despre iubire***, despre idealul său de feminitate: „Simţeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii". Atracţia pe care o exercită asupra Elei luxul şi societatea mondenă a Anişoarei macină încet dar sigur viaţa conjugală.

Fire pasională, puternic reflexivă şi **hipersensibilă,** Ştefan Gheorghidiu adună progresiv **semne ale neliniştii, ale incertitudinii, ale îndoielilor sale chinuitoare**, pe care le ***disecă minuţios***. Viaţa lui devine în curând „o tortură", nu mai putea citi „nicio carte". ***Conflictul interior*** al protagonistului-narator este de natură filozofică, el caută cu obstinaţie adevărul, fiind un **pasionat al certitudinilor absolute**. Plimbarea la Odobeşti într-un grup mai mare declanşează criza de gelozie, de incertitudine a iubirii, punând sub semnul îndoielii fidelitatea soţiei. ***Faptele, gesturile, cuvintele Elei se reflectă în conştiinţa eroului (autenticitatea)* care suferă la modul sublim drama iubirii.** Mici

incidente, gesturi fără importanţă, privirile pe care le schimbă ea cu domnul G., flirtul nevinovat se hipertrofiază, capătă **dimensiuni catastrofale în conştiinţa eroului**: „era o suferinţă de neînchipuit". ***Un element exterior***, un fapt, o întâmplare îi declanşează un ***zbucium interior imens***, reacţii în planul conştiinţei şi stări sufleteşti complexe. Atenţia insistentă acordată Elei de domnul G., avocat obscur dar bărbat monden, sporeşte suspiciunile, protagonistul-narator notează gesturi, priviri, manifestări de gelozie, ***analizându-se pe sine, observându-i pe cei doi şi pe cei din jur***, studiind totul ***lucid, cu minuţiozitate***: „Nevastă-mea avea o voce uşor emoţionată". Faptul că Ela gustă din farfuria lui G. produce o adevărată furtună în sufletul său, revenindu-i în memorie amintiri dureroase: "Şi ea ştia ce vie plăcere îmi face mie acest gest". Gheorghidiu suferă nu numai din **orgoliul** rănit, ci mai ales pentru faptul că se preface, afişând o **indiferenţă cu totul falsă** şi ascunzându-şi frământările ***se autocaracterizează***: „Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel şi eu mă simţeam **imbecil şi ridicol şi naiv**". ***Autoanalizându-şi stările*** cu **luciditatea** caracteristică **intelectualului,** Gheorghidiu, disecând fiecare reacţie, respinge ferm ideea geloziei: „Nu, n-am fost niciodată gelos, deşi am suferit atâta din cauza iubirii".

Personajul-narator năzuieşte să găsească în Ela **idealul său de iubire şi feminitate** către care aspiră cu toată fiinţa, ideal care s-a prăbuşit dramatic şi din cauza concepţiei sale absolutizante: *„cei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt"*. Realitatea pragmatică provoacă destrămarea cuplului, întrucât „descompunerea mecanismului iubirii nu rezolvă şi existenţa iubirii", afirmă exegetul **Marian Popa**.

Nici în plan sentimental, nici în plan social el nu găseşte un punct de sprijin durabil şi trăieşte dureros **drama omului singur, inflexibil moral, intransigent şi orgolios,** neputând să facă niciunul dintre compromisurile cerute de societatea în care trăieşte, afacerile în care încercase să se implice fiind în dezacord cu **firea lui cinstită, însufleţită de idei înălţătoare, de concepte profund intelectuale. Pasionat de filozofie, înzestrat intelectual**, Ştefan trăieşte în **sfera ideilor pure**, a cărţilor, o lume în totală contradicţie cu pragmatica realitate a unchiului Tache, a lui Nae Gheorghidiu şi Tănase Lumânăraru, cu care eroul nu are nicio legătură spirituală.

Eroul trăieşte în lumea ideilor pure, aspirând la **dragostea absolută, căutând în permanenţă certitudini** care să-i confirme ***unicitatea sentimentului de iubire*** dar neputând afla siguranţa liniştitoare, se simte **obosit** şi hotărăşte să se despartă definitiv de soţie, la care se uită cu indiferenţa „cu care priveşti un tablou" şi căreia îi lasă o bună parte din averea pe care ea o preţuia, se pare, în mod deosebit:

„i-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi, de la lucruri personale la amintiri. Adică *tot trecutul*".

A doua experienţă de viaţă fundamentală în planul cunoaşterii existenţiale este **războiul**, frontul, o **experienţă trăită direct**, care constituie polul terminus al ***dramei intelectuale***. Participarea dramatică la acest ***război tragic şi absurd*** este dictată de atracţia ardentă a protagonistului-narator către **cunoaştere existenţială** în cât mai multe domenii ale vieţii, dorinţă pe care şi-o exprimă prin ***monolog interior***: „n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, [...] de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc".

Imaginea războiului este demitizată, nimic eroic, nimic înălţător, **războiul este tragic şi absurd**, înseamnă noroi, arşiţă, frig, foame, umezeală, păduchi, murdărie, şi mai ales frică, spaimă, disperare, moarte. Faptele sunt expuse cu ***precizia calendaristică a jurnalului de front***, fiind înregistrate cu scrupulozitate de Gheorghidiu. Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" dezvăluie tragismul confruntării cu moartea, **eroul însuşi privindu-se din exterior ca pe un obiect**, având sentimentul unui cataclism. ***Notaţiile personajului-narator în jurnalul de campanie*** privind **războiul** se disting prin ***autenticitate*** şi ***luciditate***, viaţa oamenilor este la cheremul hazardului, unul dintre soldaţi silabiseşte întruna, obsesiv: „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu". Tragediile războiului sunt de un **realism zguduitor**: un ostaş a văzut cum un obuz a retezat capul lui Amariei şi el „fugea aşa, fără cap".

Rănit şi spitalizat, se întoarce acasă la Bucureşti, dar Ela i se pare o străină şi, gândindu-se la suferinţele pricinuite de ea, Ştefan se simte **detaşat parcă de sine** şi de tot ce a fost, **drama iubirii lui intră definitiv în umbră, experienţa dramatică a frontului fiind decisivă.**

Ştefan Gheorghidiu **nu poate fi considerat un învins**, deoarece reuşeşte să depăşească gelozia care ameninţa să-l dezumanizeze, se înalţă deasupra societăţii dominate de interese materiale, meschine, trăind o **experienţă morală superioară**, aceea a dramei omenirii, silită să îndure un **război tragic şi absurd**. Este, de altfel, singurul supravieţuitor între toate personajele camilpetresciene.

Originalitatea modernă a personajului e dată de **statutul intelectualului lucid**, care despică firul în patru, de **subtilitatea analitică a propriei conştiinţe**, de declanşarea, *prin memorie involuntară*, a dramei suferite din iubire, de faptul că ***autorul*** este în acelaşi timp ***personaj şi narator***.

În concepţia lui **George Călinescu**, Ştefan Gheorghidiu este „un om cu un suflet clocotitor de idei şi pasiuni, un om inteligent [...], plin de subtilitate, de pătrundere psihologică [...] şi din acest monolog nervos se desprinde [...] o viaţă sufletească [...], un soi de simfonie intelectuală".

Şerban Cioculescu afirmă - printre primii – că „nimeni ca dânsul [...] nu a izbutit să redea psihologia combatantului, teroarea perpetuă a morţii, sentimentul insuportabil al necunoscutului din faţă, aşteptarea luptei adevărate", iar **Pompiliu Constantinescu** apreciază că „dl.Camil Petrescu este primul scriitor român care descrie războiul ca o experienţă directă. Jurnalul de campanie al lui Gheorghidiu e mărturia unui combatant şi inovaţia unui artist care îşi confesează propria mutilare morală".

ELA GHEORGHIDIU***

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj de roman psihologic/roman al experienţei** ◆ personaj realist modern ◆ personaj de roman modern subiectiv◆ personaj feminin

„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"
de Camil Petrescu
(autor canonic)

Adept al modernismului lovinescian, **Camil Petrescu (1894-1957),** este cel care, prin opera lui, fundamentează ***principiul sincronismului***, altfel spus, contribuie la sincronizarea literaturii române cu literatura europeană (europenizarea literaturii române), prin aducerea unor ***noi concepte estetice*** ca *autenticitatea, substanţialitatea, relativismul* şi prin crearea **personajului intelectual lucid şi analitic**.

În **„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (1930)**, Camil Petrescu surprinde drama **intelectualului lucid, însetat de absolutul sentimentului de iubire, dominat de incertitudini**, care se salvează prin conştientizarea unei drame mai puternice, aceea a omenirii ce trăieşte tragismul unui război absurd, văzut ca iminenţă a morţii. **Perspectiva narativă** este reprezentată de ***naraţiunea la persoana I*** şi de ***prezenţa mărcilor naratorului,*** care definesc **subiectivismul romanului,** scris sub forma unui jurnal de campanie.

Ela este personajul feminin al romanului, simbolizând **idealul de iubire** către care aspiră cu cu toată energia Ştefan Gheorghidiu. Femeia este construită numai **prin ochii bărbatului însetat de absolutul iubirii**, al cărui crez nu face concesii sentimentului: „Cei care se iubesc au dreptul de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt". Ela nu este o individualitate

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.

distinctă, o personalitate transparentă, deoarece se află în permanentă dependenţă de bărbatul ei.

Iubirea lor se născuse din orgoliul lui Ştefan Gheorghidiu, întrucât Ela, era **cea mai frumoasă studentă de la Litere** şi el, student la filozofie, era „măgulit de admiraţia pe care o avea mai toată lumea pentru mine, pentru că eram atât de pătimaş iubit de una dintre cele mai frumoase studente, şi cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri."

Trăsăturile fizice ale tinerei sunt puţine, dar sugestive pentru frumuseţea ei, care este descrisă ***în mod direct de personajul-narator***: **„ochii mari, albaştri, vii** ca nişte întrebări de cleştar". La început, Ela, profund îndrăgostită de Ştefan, este capabilă de sacrificiu şi de devotament numai pentru a sta mai mult timp cu iubitul. Deşi „avea oroare de matematici", îl însoţea pe Ştefan la cursurile din care ea nu înţelegea nimic, „numai ca să fim împreună [...] şi asculta, o oră pe săptămână, serioasă şi cuminte ca un căţeluş, principiile generale ale calculului diferenţial".

Trăsăturile morale ale eroinei moderne transpar numai ***indirect***, prin răsfrângerea lor în afara conştiinţei bărbatului iubit, aflat în căutarea certitudinii dacă această femeie întruchipează iubirea ideală. De altfel, relatarea poveştii de dragoste consemnată de Ştefan în ***jurnalul de front*** începe cu această incertitudine a lui: „Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală". Căsătoria soţilor Gheorghidiu este liniştită la început, mai ales că duc o viaţă modestă, aproape de sărăcie, bucuriile lor fiind „excursia la Moşi şi ştrengăria de a ne da în căluşei, de a mânca floricele şi a bea un ţap de bere", iubirea fiind singura lor avere.

Moştenirea neaşteptată pe care unchiul Tache o lasă lui Ştefan Gheorghidiu surprinde pe toată lumea şi schimbă radical căsnicia cuplului, ***viaţa mondenă*** căpătând pentru Ela importanţă primordială. Ea devine **subjugată de problemele pragmatice**, se implică în procesul care urmează între rude din cauza testamentului ambiguu şi **ţine cu îndârjire** ca soţul său să nu renunţe la niciun procent din moştenire. Ştefan este uimit de această atitudine a soţiei sale, pe care ar fi vrut-o „mereu feminină, deasupra discuţiilor acestea vulgare, plăpândă şi având nevoie să fie ea protejată, nu să intervină atât de energic, interesată". Ştefan este dezgustat de comportamentul **delicatei Ela**, care, spre surprinderea lui, este **capabilă să lovească „aprig cu coatele".**

Ela îl îndeamnă pe Ştefan să intre în afaceri, însă acesta eşuează şi se reîntoarce, cu sete nepotolită, spre studiul filozofiei, spre cursurile de la Universitate şi discuţiile despre metafizică pe care le are cu Ela. Reluarea

vechilor deprinderi ale soţului, o fac pe Ela să exclame cu **ciudă**: „Uf... şi filozofia asta!", iar noile ei preocupări se îndreaptă spre **lux şi cumpărături**, înnoieşte mobilele şi încearcă să-i schimbe şi lui Ştefan hainele şi accesoriile, să-l facă să-i placă eleganţa.

Sub influenţa mondenă a Anişoarei, verişoară cu Ştefan şi măritată cu un moşier bogat, Ela învaţă să fie interesată de modă, de distracţii nocturne sau escapade, „era **fericită şi surâdea ca o şcolăriţă, gâdilată în orgoliul** ei că place unei femei atât de pretenţioase". Despre vechii prieteni nici nu mai putea fi vorba, ei nu erau suficient de bine îmbrăcaţi şi nici nu ar fi avut posibilităţi materiale ca să facă faţă noilor localuri pe care le frecventau acum soţii Gheorghidiu şi pentru abandonarea cărora Ela găseşte motivaţie: „aceste despărţiri devin inevitabile prin gabaritul cheltuielilor".

Proaspăt îmbogăţită, Ela se simte **stânjenită** de ţinuta neîngrijită a soţului, îl convinge să-şi comande cămăşi şi costume noi, diferenţa dintre el şi snobii care frecventau aceleaşi cercuri fiind evidentă. Ştefan sesizează „cum zi de zi femeia mea se înstrăina, în preocupările şi admiraţiile ei, de mine", cei doi nu mai discută probleme filozofice, nu mai petrec mult timp împreună şi Elei nu-i mai este suficientă iubirea lor. Ştefan se chinuie îngrozitor, pentru că este conştient că nu poate trăi fără ea, de aceea „viaţa mi-a devenit curând o tortură continuă".

Ştefan Gheorghidiu ***disecă şi analizează cu luciditate*** noua comportare a Elei, mai ales că în casa Anişoarei cunoscuseră „un vag avocat, dansator, foarte căutat de femei", care le învăţa pe doamne un dans nou, la modă, tangoul şi care fusese adus de război de prin cabaretele Parisului, făcând parte acum din „banda noastră". La petrecerile mondene, Ştefan ***cântăreşte fiecare vorbă, fiecare gest al Elei*** - „trăgeam cu urechea, nervos, să prind crâmpeie din convorbirile pe care nevastă-mea le avea cu domnul elegant de alături de ea".

În excursia la Odobeşti, Ela face eforturi ca să stea în maşină lângă domnul G, „dansatorul abia cunoscut cu două săptămâni în urmă", chiar dacă pentru asta trebuise să deranjeze „de două ori pe toată lumea", comportându-se ca o **cochetă** şi devenind din ce în ce mai **superficială. Fidelitatea** Elei este pusă sub semnul întrebării de către Ştefan, în sufletul căruia fiecare gest, cuvânt sau privire ale femeii capătă proporţii catastrofale. Aşezarea Elei la masă lângă curtenitorul domn G, gesturile familiare de a mânca din farfuria lui, disperarea care i se citea pe chip atunci când bărbatul stătea de vorbă cu altă femeie sunt numai câteva repere ale **comportamentului monden al tinerei soţii.** Ştefan observă **mimica şi gesturile** Elei atunci când este **deznădăjduită** că nu se află în

atenţia domnului G, constatând uimit că **ochii „albaştri de copil erau tulburi şi îşi muşca îndurerată, deseori, buza de jos, moale şi roşie"**.

Atunci când Ştefan o anunţă că vrea să divorţeze, Ela este **candidă, se consideră nevinovată** şi **jură** că nu ştie despre ce vorbeşte el, îi argumentează că toate femeile din „bandă" se comportă la fel ca ea şi bărbaţii lor nu se supără pentru asta. Între cei doi soţi intervine o **tensiune stânjenitoare**, nu-şi vorbesc două săptămâni, iar la o altă petrecere Ela se simte **umilită şi jignită** deoarece Ştefan face curte în mod ostentativ altei femei, motivând că „m-a silit să dansez cu ea". Ca să se răzbune, ea îl pedepseşte, aşezându-se aproape în braţele domnului G. Ela refuză să plece acasă cu soţul ei, Ştefan se enervează şi ia cu el „o cocotă destul de frumuşică, voinică şi nespus de vulgară". Găsindu-i în patul conjugal, Ela este **înmărmurită de durere,** „nu-i vine să creadă" şi îl părăseşte. Întâlnind-o după o vreme la cursele de cai, Ştefan vede în ochii Elei „o suferinţă peste puterile ei", după câteva zile s-au împăcat şi au petrecut o lună de vis la Constanţa.

Ela **consolidează prietenia cu Anişoara**, se îmbracă amândouă la fel „ca să-şi sporească frumuseţea, una blondă, alta brună, cum îşi sporesc valoarea perlele, dacă sunt colecţie".

Drama se amplifică atunci când, întorcându-se pe neaşteptate acasă după două săptămâni de concentrare pe front, Ştefan nu o găseşte acasă pe Ela şi nu are nicio informaţie despre ea. **Veselă şi candidă**, femeia soseşte acasă pe la opt dimineaţa, dar el o izgoneşte fără s-o lase să se disculpe. Ela acceptă să divorţeze deşi se consideră **nevinovată şi jignită** de bănuielile lui, fapt ce se va confirma când Ştefan găseşte un bilet prin care Anişoara o chema să doarmă la ea şi care purta data acelei nopţi.

Cei doi soţi se împacă din nou şi când Ştefan Gheorghidiu pleacă la Dâmbovicioara, fiind concentrat în armată, ca sublocotenent, aranjează ca Ela să petreacă vara la Câmpulung, aproape de regimentul său, de unde ea îi scrie aproape în fiecare zi. În capitolul intitulat „Ultima noapte de dragoste" care încheie „cartea întâi" a romanului, Ela îl cheamă „negreşit" la Câmpulung „sâmbătă sau cel mai târziu duminică". Ea pare **schimbată, are o atitudine studiată, o distincţie menită „a face impresie"** şi-l surprinde din nou pe Ştefan cu pretenţiile ei pragmatice. **Egoistă şi impertinentă**, Ela se arată îngrijorată pentru viitorul ei în cazul în care el ar muri în război, îi aminteşte **cu nerușinare** că ea l-a iubit şi atunci când era sărac, apoi îi pretinde să treacă pe numele ei „o parte din lirele englezeşti de la Banca Generală". Ştefan îl vede în Câmpulung pe domnul G, nu se mai îndoieşte că „venise pentru ea aici, îi era deci sigur amant" şi se hotărăşte să-i omoare pe amândoi. Locotenent-colonelul pe care-l

întâlneşte întâmplător îl obligă să se întoarcă la regiment, aşa că nu-şi duce la îndeplinire planul de răzbunare împotriva celor doi presupuşi amanţi.

Rănit şi spitalizat, Ştefan Gheorghidiu se întoarce în Bucureşti, este primit de Ela cu **amabilitate** şi „o serie întreagă de demonstraţii, care altădată m-ar fi înnebunit de emoţie şi plăcere", arătându-se **excesiv de grijulie**. El se simte acasă, lângă ea, înstrăinat definitiv, gândind nepăsător: „sunt obosit, mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată" şi-i propune să se despartă, deşi cândva „aş fi putut ucide pentru femeia asta [...] aş fi fost închis din cauza ei, pentru crimă".

Intelectual lucid, interiorizat şi analitic, însetat de absolut, Ştefan Gheorghidiu vede în **Ela idealul de femeie**, în care el poate găsi **iubirea reciprocă perfectă**. În susţinerea acestei concepţii, sugestiv este şi faptul că **el îi spune pe nume o singură dată**, prilej cu care cititorul şi află numele femeii, în restul romanului o numeşte: „femeia mea", „nevastă-mea", „fata asta", „ea". Aşadar, în conştiinţa lui Ştefan Gheorghidiu, Ela se transformă treptat dintr-un **ideal de femeie** într-o **femeie oarecare, banală**, semănând cu oricare alta.

El îi dăruieşte Elei casele de la Constanţa, bani, „absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul".

Ela este un **personaj modern**, puternic individualizat în literatura romanescă prin faptul că nu apare ca personalitate distinctă, ***cititorul fictiv (naratarul)*** percepând-o prin mijlocirea ***personajului-narator subiectiv***, care ***nu-i acordă femeii nicio şansă de a se dezvinovăţi ori dezvălui***. Naratarul nu are acces la opinia Elei privind dragostea lor şi n-are cum să cunoască punctul de vedere al acesteia în ceea ce priveşte intensitatea sentimentelor sau propria loialitate, aspiraţiile şi concepţia femeii.

În „Arca lui Noe", criticul Nicolae Manolescu evidenţiază ***subiectivismul*** cu care este construită eroina: „Nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dându-şi arama pe faţă, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ştefan. În acest caz putem afirma că singurele evenimente veritabile nu sunt acelea obiective, ci acelea din conştiinţa lui Gheorghidiu. Numai pe acestea le putem povesti fără riscul de a greşi".

Limbajul artistic al lui Camil Petrescu se caracterizează prin ***claritate, sobrietate, frază scurtă şi nervoasă, este analitic şi intelectualizat***. Stilul este ***anticalofil***, iar autorul consideră că într-o operă literară relatarea subiectului trebuie să fie precisă şi concisă, „ca într-un proces verbal".

GEORGE DEMETRU LADIMA

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj de roman psihologic/roman al experienţei** ◆ personaj realist modern ◆ personaj absent ◆ protagonist de roman modern subiectiv◆ tipul intelectualului

„Patul lui Procust"
de Camil Petrescu
(autor canonic)

Al doilea roman al lui **Camil Petrescu (1894-1957), „Patul lui Procust"**, apare în **1933**, la numai trei ani după „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" şi constituie, pentru literatura română, un eveniment deosebit, cu totul novator, consolidând astfel **romanul românesc modern**.

Adept al modernismului lovinescian, Camil Petrescu este cel care, prin opera lui, fundamentează ***principiul sincronismului***, altfel spus, contribuie la sincronizarea literaturii române cu literatura europeană (europenizarea literaturii române), prin aducerea unor ***noi concepte estetice*** ca *autenticitatea, substanţialitatea, relativismul* şi prin crearea **personajului intelectual lucid şi analitic**.

În romanul „Patul lui Procust", **perspectiva narativă relativizată** este **modernă** şi defineşte punctul de vedere al **personajelor-naratori** (naratori autodiegetici şi naratori homodiegetici) prin ***naraţiunea la persoanei I, focalizarea internă*** *„împreună cu"*, argumentând **caracterul subiectiv** al romanului.

Dimensiunea psihologică este realizată prin mijloacele de analiză a conştiinţei şi procesele psihologice ale eroilor, apelând la ***dialog, monolog interior, autointrospecţie, flashback, analepsă, retrospecţie, cuvinte cu valoare de simbol, observaţie atentă şi profundă a conştiinţei personajelor*** etc.

George Demetru Ladima este **personajul absent** din roman, **portretul** său fiind conturat prin ***relativism*** şi prin cele mai variate ***mijloace artistice: în mod direct*** prin ***confesiunea sentimentelor şi concepţiilor proprii reieşite din scrisorile*** adresate Emiliei şi ***indirect*** prin ***impresiile*** puternice pe care le produc aceste destăinuiri asupra lui Fred Vasilescu, prin ***comentariile complementare*** ale Emiliei Răchitaru, prin ***notele de subsol*** ale autorului, prin ***articolele*** reproduse în aceste note, prin ***opiniile altor personaje***, cum este procurorul care anchetează sinuciderea ori mărturiile prietenilor lui de cafenea.

Procedeele moderne de caracterizare indirectă includ: monologul interior, dialogul, introspecţia conştiinţei şi a sufletului, retrospecţia, autoanaliza şi autointrospecţia, care scot în evidenţă zbuciumul şi chinurile lăuntrice ale personajului.

Personaj modern, Ladima este **poet talentat şi gazetar intransigent**, cumulând toate celelalte trăsături generale ale eroului camilpetrescian: **intelectual lucid, analitic, inadaptat social, hipersensibil, orgolios, însetat de adevăr şi demnitate**. El trăieşte în **lumea ideilor pure**, având **iluzia unei iubiri ideale** şi aspirând către **demnitate umană absolută** în profesia de ziarist, ca esenţe existenţiale.

G.D.Ladima este construit ***prin ochii lui Fred***, care are statutul de ***narator homodiegetic*** şi care relatează, ***la persoana a III-a***, propria experienţă legată de acest intelectual intransigent. La rândul său, Ladima este, în scrisorile adresate Emiliei, un ***narator autodiegetic,*** reliefând ***la persoana I*** propria dramă a iubirii.

Portretul fizic se conturează ***în spirit modern*** din opinii diferite şi subiective, fundamentând principiul estetic al ***relativismului***. Fred Vasilescu vede la început **„un tip de lăutar sau doctor"**, apoi, după ce devin cunoştinţe apropiate, tânărul îşi aminteşte de Ladima ca de **un bărbat în jur de 40 de ani, „înalt, slab, cu ochi rotunzi şi orbitele mari, adâncite**... cu o mustaţă de sergent major şi cărare de frizer, [...] **grav** ca un profesor universitar, de o **politeţă de ambasador pensionar**, surâzând puţin îndepărtat, cu **ochii calzi**...". Fred este conştient că el apărea în ochii celorlalţi „prea puţin prezentabil... se îmbrăca prost [...]. Prea avea aerul unui profesor, înăcrit de geografie, de provincie". Totuşi, când i-l prezintă pe Ladima lui Tănase Vasilescu, Fred este încântat că acesta emană încredere, cu apariţia lui de „om în toată firea, cu reală prestanţă". Emilia şi-l aminteşte ca pe un tip „blond şi foarte înalt [...] puţin cam haloimăs, dar era simpatic."

***Ca personaj modern*, Ladima este un intelectual sensibil**, un **poet** recunoscut de unii ca **genial**-procurorul care anchetează sinuciderea îl socotea „unul dintre cei mai de seamă poeţi ai noştri, de la Eminescu încoace"-, **ignorat** de alţii -Nae Gheorghidiu şi Tănase Vasilescu Lumânăraru îl credeau „un om de paie"- sau **negat cu fermitate**, Cibănoiu considerând că „n-avea talent... Scria şi el aşa...".

Ziaristul George Demetru Ladima este **intransigent şi inflexibil, cinstit şi însetat de adevăr**, nu se manifestă nici pe departe ca „un om de paie", neputând fi manevrat de patronii săi în a servi interesele lor meschine, devenind chiar periculos pentru aceştia. Numit director la „Veacul", gazetă finanţată de Tănase Vasilescu şi controlată ideologic de

Nae Gheorghidiu, Ladima reuşeşte, în scurt timp, cu personal puţin şi plătit mizerabil, să aibă un succes rapid, iar ziarul să devină un organ de presă temut, datorită campaniilor aproape sălbatice, dezlănţuite împotriva politicienilor corupţi, a afacerilor necinstite, constituindu-se într-un scut de apărare a statului român împotriva jafurilor: „O tribună pentru promovat tot ce e dorinţă de reînnoire în moravurile noastre politice...". Din păcate, **talentul, onestitatea şi demnitatea** gazetarului Ladima nu pot învinge păienjenişul afacerilor frauduloase ale lui Gheorghidiu şi Lumânăraru. El descoperă, întâmplător, neregulile dintr-o afacere, conducânt la ruperea definitivă a acestei colaborări: „Eu sunt un om care scrie... ***Şi dacă nu scriu ceea ce gândesc, de ce să mai scriu?*** Nu pot altfel." Ladima îşi dă demisia de la gazetă, ***pentru că nu poate scrie ceea ce i se comandă, ci numai ceea ce gândeşte el (autenticitatea)***. Afirmaţia personajului reproduce aproape cu aceleaşi cuvinte concepţia estetică a lui Camil Petrescu privind **creaţia literară autentică**, bazată pe **experienţa trăită** a autorului şi **reflectată în propria conştiinţă**: ***„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti...[...] Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi...".***

Ca toate personajele camilpetresciene înscrise în ***modernism***, Ladima este un **inadaptat superior, incapabil să accepte compromisurile, un om cinstit**.

Hipersensibil, Ladima este însetat de a trăi în profunzime **pasiunea iubirii** şi se ***autoiluzionează*** în dragostea lui pentru Emilia, pe care o vede ca pe femeia ideală, pură, candidă, copilăroasă, refuzând structural evidenţele. Ea nu a fost niciodată a lui, pentru că Ladima „**era idealist**. [...] Îi plăcea, aşa, să stea aci", spune Emilia „tot senină, mare şi goală". Uimirea lui Fred, la citirea scrisorilor de dragoste ale lui Ladima adresate Emiliei, este din ce în ce mai mare, deoarece el nu poate să înţeleagă cum „**un om atât de serios**, un profesor ca înfăţişare, [...] **de reală distincţie**, [...] pedant de **binecrescut**" poate să iubească o femeie vulgară ca Emilia, pe care orice bărbat putea să o aibă contra unei sume de bani. De aceea, Fred se hotărăşte să sustragă scrisorile de la Emilia, ca nu cumva să cadă în mâinile oricui şi să compromită astfel imaginea acestui **intelectual rasat.**

Sinuciderea lui Ladima este privită cu acelaşi ***subiectivism relativ*** al punctelor de vedere diferite*:* Fred consideră sinuciderea ca urmare a vieţii mizerabile, vulgare, din vârtejul căreia Ladima nu are puterea să se smulgă; procurorul care anchetează cazul crede că ziaristul făcuse un gest pasional din cauza doamnei T, deoarece scrisoarea sinucigaşului îi era adresată acesteia; Cibănoiu opinează că prietenul său îşi pierduse credinţa

în Dumnezeu, neputându-se ridica deasupra mizeriei cotidiene; Emilia susţine că a recurs la acest gest „din mizerie", pentru că „nu mai mânca poate nici o dată pe zi". Necrologurile sunt elogioase, Ladima fiind considerat **„un strălucit talent"**, „o mare pierdere pentru literatura românească", iar unul este foarte emoţionant: „Unul dintre cei mai mari poeţi ai timpului... hrănit cu oţet, fiere şi dezgust de contemporani, a dus tăcut ţeava rece pe inima caldă şi stupidă şi a domolit-o, sfărâmând-o. Noapte bună, poet smintit şi cumsecade".

Personaj modern prin structura de **intelectual**, Ladima încearcă să evadeze din această lume, pe care o detestă şi cu care nu are nicio legătură spirituală, **creându-şi himere asupra realităţii pe care o converteşte într-o zonă existenţială superioară**. Astfel, el atribuie Emiliei trăsături nobile, de puritate şi candoare, apoi iubeşte la această femeie calităţile cu care a aureolat-o: „Ladima împrumută tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi şi o iubeşte anume, pentru ceea ce i-a împrumutat". **Spirit absolutizant**, el nu vrea să afle adevărul despre Emilia, deoarece are o permanentă nevoie de **autoiluzionare**, de **automistificare** pentru a-şi construi **universul imaginar de afecţiune, de calm şi de curăţenie sufletească, fără de care n-ar putea trăi**. Ca şi Ştefan Gheorghidiu, Ladima percepe intens drama jalnică, strivitoare în propria conştiinţă, amăgindu-se cu **luciditate** pentru a putea supravieţui, dar este conştient de **incapacitatea lui de adaptare în lumea plină de constrângeri materiale**, de statutul său inferior într-o societate cu care nu se potriveşte, simţindu-se **agresat ca într-un pat procustian**.

Intelectualul Ladima este un învins, refuzând – **din orgoliu** – să-şi accepte toată mizeria vieţii, experienţa umilitoare a traiului zilnic şi de aceea împrumută bani, care să fie găsiţi în buzunar după sinucidere pentru a nu se crede că şi-a pus capăt zilelor din cauza sărăciei, lasă o scrisoare adresată unei femei distinse, culte, delicate (doamna T.), pentru a înlătura bănuiala că ar fi fost în stare să se omoare pentru o prostituată vulgară. Faptul că Ladima se îndrăgostise de „o femeie ordinară, o semi-prostituată, pe care el o crede întruchiparea purităţii şi bunătăţii, e o consecinţă a condiţiei sale jalnice sociale şi materiale". **(Ov.S.Crohmălniceanu)**

FELIX SIMA***

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj de roman modern, obiectiv, realist-balzacian** ◆ personaj realist modern ◆ personaj-martor şi actor ◆ personaj reflector ◆ intelectualul în formare

„Enigma Otiliei"
de George Călinescu
(autor canonic)

În 1932, **George Călinescu (1899 – 1965)** susţinea necesitatea apariţiei - în literatura română - a unui roman de atmosferă modernă, deşi respingea teoria sincronizării obligatorii a literaturii cu filozofia şi psihologia epocii, argumentând că literatura trebuie să fie în legătură directă cu „sufletul uman". **Romanul „Enigma Otiliei" (1938)** întruneşte **spiritul clasic balzacian, cu elemente de factură romantică şi cu trăsături puternice ale romanului modern, realist şi obiectiv** prin ***introspecţia şi luciditatea analizei psihologice a personajelor***,

Perspectiva narativă este **modernă** şi defineşte punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) şi omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, atitudinea auctorială definind ***focalizarea zero şi viziunea „dindărăt"*** şi **caracterul obiectiv** al romanului. Tot în **modernism** se înscrie şi existenţa celui de ***al doilea narator***, ***Felix***, care, în ipostaza de ***martor*** al evenimentelor, este ***mediatorul între naratorul romanului şi cititorul fictiv (naratarul)***, făcându-i cunoştinţă acestuia cu personajele şi întâmplările acţiunii, prin ***relatare la persoana a III-a***.

Felix Sima, numit de Călinescu **„martor şi actor"**, deschide romanul prin ***descrierea casei lui Costache Giurgiuveanu***, privită în ***detaliu*** şi îl încheie ***simetric*** cu aceeaşi imagine a clădirii văzute din perspectiva eroziunii timpului. Structura epică plasează în centrul acţiunii **formarea personalităţii lui Felix**, de aceea opera poate fi considerată, din acest unghi, un **bildungsroman**.

Dimensiunea modernă a personajului se defineşte prin cele două ***ipostaze narative***: Ca **participant direct** la acţiune, Felix este **personaj**, argumentând statutul de **„actor"**. Tot Felix este cel care introduce cititorul (naratarul) în lumea necunoscută a locurilor şi personajelor din roman, de care ia act prin imaginile **reflectate în conştiinţa** acestui **personaj-martor**.

***Pentru eseu privind relaţia dintre Felix şi Otilia, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Doctorul Iosif Sima din Iaşi murise şi-l lăsase pe băiat în grija tutorelui Costache Giurgiuveanu, căruia Felix obişnuia să-i spună „unchiul", deoarece sora tatălui fusese prima lui soţie, care decedase demult. După moartea părinţilor, Felix moştenise „o casă cam veche, dar solidă şi rentabilă" şi „un oarecare depozit în bani", pe care le administra moş Costache de un an, de când băiatul rămăsese orfan. După terminarea liceului, timp în care locuise la internat, tânărul venise la Bucureşti, la unchiul său, ca să urmeze cursurile Facultăţii de Medicină.

Portretul fizic, *realizat direct de naratorul omniscient*, sugerează, prin ***detaliile descrierii*, trăsături morale**, între care **voinţa şi ambiţia**, precum şi **o distincţie nativă** a personajului: „faţa îi era juvenilă şi prelungă, aproape feminină", cu „şuviţe mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă", obrazul de „culoare măslinie", iar nasul „de o tăietură elenică" îi dădea o **„notă voluntară"**: „un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, [...] strânsă bine pe talie ca un veşmânt militar, iar gulerul tare şi foarte înalt şi şapca umflată îi dădeau un **aer bărbătesc şi elegant**.

Comportamentul, gesturile, atitudinile, faptele conturează ***indirect***, încă de la primele pagini ale romanului, o **fire raţională, lucidă**, cu o mare **nevoie de certitudini**, o **fire analitică** şi un **spirit de observaţie** foarte dezvoltat, conturând în ***spirit modernist*** **personajul-intelectual**.

De la prima întâlnire, Felix **simte pentru Otilia o simpatie spontană**, care se transformă în **iubire**, fiind chinuit de lupta ce se dă în sufletul său între a crede bârfele clanului Tulea şi a păstra o dragoste pură pentru fată. Îl descumpăneşte comportamentul derutant al Otiliei, nu-şi poate explica schimbările bruşte de atitudine ale fetei, trecerea ei de la o stare la alta. Plecarea Otiliei la Paris cu Pascalopol îl deznădăjduieşte, însă nu renunţă la carieră, ba dimpotrivă, **eşecul în dragoste îl maturizează**, Felix păstrând în amintire o iubire romantică, înălţătoare, care-i dă putere, fiind un corolar (consecinţă imediată-*n.n.*) al muncii sale.

Mediul ambiant este un ***procedeu artistic de caracterizare indirectă a*** **personajului realist,** Felix înscriindu-se în tipologia societăţii burgheze de la începutul secolului al XX-lea. **Lucid şi raţional**, el înţelege că într-o societate degradată în esenţele ei morale, dragostea nu mai poate fi un sentiment pur, căsătoria devine o afacere pentru supravieţuire şi nu o împlinire a iubirii.

În ***relaţiile cu celelalte personaje***, Felix apare ca un **intelectual distins**, situându-se deasupra superficialităţii şi meschinăriei lumii burgheze, conducându-se după un **cod superior de norme etice**: „să-mi fac o educaţie de om. Voi fi ambiţios, nu orgolios". **Perseverent şi inteligent**, Felix învaţă şi face eforturi deosebite de a se remarca pe plan

profesional. **Ferm şi tenace**, munceşte cu seriozitate pentru a deveni un nume cunoscut în medicină, publică un studiu de specialitate într-o revistă franceză şi, cu **îndârjire şi preocupare pentru cariera sa**, devine un **medic vestit şi bogat**, un **specialist de notorietate, profesor universitar, o autoritate medicală**, căsătorindu-se, potrivit ambiţiei sale, cu fata unei personalităţi politice a vremii, care-i asigură intrarea în lumea bună a Bucureştiului.

Felix Sima ***evoluează de la adolescenţă la maturitate***, trăind experienţa **iubirii entuziaste şi ambiţia realizării în plan profesional**. Uneori, tânărul se imagina „un medic mare, savant, autor celebru, om politic", iar alteori, dimpotrivă, era cuprins de un total dezinteres profesional, **devenea romantic şi încărcat de generozitate sentimentală**, îşi imagina cum o salva pe Otilia de bandiţii care o ameninţau, iar ea „tremurând, îl strângea cu braţele ei subţiri de gât".

Dezamăgirea şi suferinţele iubirii nu-l deprimă, ci îl ţeleşte, **luciditatea** îl direcţionează către înţelegerea faptului că **societatea este degradată din cauza puterii pe care o are banul şi că nu există altă şansă de supravieţuire decât adaptarea totală la regulile ei.** Din acest punct de vedere, opera „Enigma Otiliei" poate fi considerată un ***bildungsroman.***

În concluzie, **ipostaza de personaj-martor** este definită printr-o serie de observaţii pe care Felix le face prin ***descrierea detaliată*** a exterioarelor (străzi, clădiri), a interioarelor (case, încăperi) ori a înfăţişării personajelor. ***Imaginile reflectate în conştiinţa lui Felix*** sunt comunicate cititorului, care ia astfel cunoştinţă de trăsăturile fizice, îmbrăcămintea sau coafura personajelor, precum şi de gesturile şi atitudinile lor, prin ***tehnica detaliului***. Tot Felix descrie în amănunt strada Antim, interiorul casei lui Costache Giurgiuveanu şi a familiei Tulea, aspecte care sugerează, ***indirect***, trăsături caracteriale comune locuitorilor străzii ori locatarilor respectivelor imobile.

În „Enigma Otiliei" Călinescu ilustrează o concepţie de moralist clasic, o observaţie atentă a eticii umane, pe care o clasifică pe tipuri: „Romanul nu apare decât când ne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri şi de caractere." **(George Călinescu)**

OTILIA MĂRCULESCU***

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj principal de roman modern, obiectiv, realist-balzacian** ◆ personaj feminin

„Enigma Otiliei"
de George Călinescu
(autor canonic)

Creaţia romanescă a lui **George Călinescu (1899 – 1965)** depăşeşte **realismul clasic** prin atribuirea unor dimensiuni sociale şi psihologice caracterelor dominate de o trăsătură definitorie, construind **personaje realiste tipice**. În romanul **„Enigma Otiliei" (1938)**, scriitorul **modernizează tehnica narativă**, foloseşte **detaliul** în descrieri arhitecturale şi în analiza personajelor, înscriindu-se astfel în **realismul modern** al secolului al XX-lea, cu trimitere către creaţia lui Balzac prin istoria unei moşteniri, în jurul căreia construieşte imaginea societăţii burgheze din Bucureşti.

Perspectiva narativă este **modernă** şi defineşte punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) şi omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, atitudinea auctorială definind ***focalizarea zero şi viziunea „dindărt"*** şi **caracterul obiectiv** al romanului.

Otilia Mărculescu este ***„eroina mea lirică"***, ***„tipizarea mea în ipostază feminină"***, îşi mărturisea George Călinescu afinităţile cu acest personaj. Otilia este **personajul principal** şi **„rotund"** (E.M.Forster), reprezentativ pentru **modernitatea romanului**, atât prin tehnicile de realizare, cât şi prin problematica sa existenţială, reprezentând **enigmatica dramă a feminităţii,** din care cauză este şi un **personaj eponim** (care dă numele operei-*n.n.*).

Otilia, o **tânără de optsprezece ani**, este fiica celei de a doua soţii a lui Costache Giurgiuveanu, femeie frumoasă şi bogată, care murise „de supărare" şi-i lăsase lui toată averea, laolaltă cu îndatorirea creşterii Otiliei, rămasă de mică fără mamă. Costache o iubeşte ca pe „fe-fe-tiţa" lui, dar avariţia îl împiedică s-o înfieze oficial sau să-i asigure, în mod concret, un viitor.

Fascinantă şi imprevizibilă, Otilia se diferenţiază de alte personaje feminine din literatura română, de Saşa Comăneşteanu din „Viaţa la ţară" de Duiliu Zamfirescu sau de Olguţa din „La Medeleni" de

***Pentru eseu privind relaţia dintre Felix şi Otilia, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Ionel Teodoreanu, prin aceea că ea se află permanent într-un proces dinamic, în continuă devenire.

Portretul fizic, ***relatat direct prin ochii lui Felix*** şi construit prin ***tehnica detaliului***, sugerează **trăsăturile morale** proprii feminităţii: **delicateţe, farmec, cochetărie, distincţie, ingenuitate:** „... un cap prelung şi tânăr de fată, încărcat de bucle, căzând până la umeri. Fata, subţirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc şi cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu franchete un braţ gol şi delicat...".

Ca **eroină realistă modernă,** Otilia este **tipică** pentru categoria tinerelor inteligente, cu sensibilitate artistică, atracţie către lux şi călătorii în străinătate, ceea ce ar constitui o componentă importantă a femeii enigmatice dintotdeauna. **Firea captivantă** a tinerei este sugerată ***indirect*** de ***titlul romanului*** (**personaj eponim**), care scoate în evidenţă **un personaj tipic de feminitate misterioasă şi controversată** pentru toate personajele romanului, o îmbinare fericită între **puritatea şi farmecul natural** al vârstei cu o **maturitate surprinzătoare**, Otilia fiind de o tulburătoare seriozitate ori zvăpăiată ca o fetiţă, ceea ce dă o **fascinaţie** cuceritoare eroinei.

Relaţia Otiliei cu personajele romanului, ca ***formulă estetică modernă de caracterizare***, scoate în evidenţă **ambiguitatea** personajului în percepţia celorlalţi. ***Relativismul (subiectivismul)*** cu care este privită ***din mai multe unghiuri de vedere*** profilează cel mai ***controversat personaj*** al romanului, stârnind contradicţii surprinzătoare. Moş Costache **o iubeşte** pe „Otilica", „pe fe-fetiţa mea", el fiind „papa" care primeşte de la ea un strop de tinereţe, lumină şi vioiciune. Raţionalul Felix vede în ea **„o fată admirabilă, superioară**, pe care n-o înţeleg". Pascalopol o priveşte ca pe femeia în devenire, are răbdare cu ea, dar nu distinge „ce e patern şi ce e viril" în dragostea lui pentru tânăra, pe care o consideră **„o artistă"** şi care îl încântă şi îl emoţionează, **„e ca o rândunică"**. Pentru Stănică Raţiu, Otilia este o femeie cu **„spirit practic"**, care ştie ce vrea şi cum să se descurce în viaţă: **„deşteaptă fată!"**. Aglae o consideră **„o zănatică", „o dezmăţată", „o stricată"**, care suceşte capul băieţilor de familie, deoarece chiar şi pe Titi reuşise să-l cucerească, iar Aurica **o urăşte şi o invidiază** pentru că are succes la bărbaţi.

Alternanţa dintre **teribilele copilării**, exuberanţa de a alerga desculţă prin iarbă cu **profunzimea şi raţiunea rece** prin care judecă şi explică imposibilitatea mariajului cu Felix nedumereşte şi bulversează. **Împrăştiată şi dezordonată**, acceptă cu luciditate protecţia lui Pascalopol şi respinge cu delicateţe manifestările sentimentale ale lui Felix. **Înţelegătoare şi plină de tact** în comportamentul ei faţă de moş Costache,

dar aparent imună la răutăţile celor din clanul Tulea, ea rămâne enigmatică prin **amestecul unui farmec juvenil cu o maturitate profundă.**

Incitanta „enigmă a Otiliei" se naşte mai ales în mintea lui Felix, care „îşi dădea prea bine seama că iubeşte pe Otilia, fără să poată determina conţinutul acestui sentiment", fiind derutat de reacţiile fetei. Biletul de amor pe care i-l scrie stârneşte în tânărul îndrăgostit chinuitoare stări contradictorii, de la speranţă, la deprimare, de la frenezie la amărăciune, ca, în cele din urmă, purtarea Otiliei să-l arunce într-o stare chiar mai confuză decât cea iniţială: „fii cuminte, mai vorbim noi, altă dată". Tânărul nu-şi poate da explicaţii plauzibile pentru comportamentul fetei, ce rămâne până la sfârşitul romanului o **tulburătoare întruchipare a structurii contradictorii** definitorie, de altfel, pentru **sufletul feminin.** Îndrăgostit total de Otilia, Pascalopol o admiră şi o înţelege, dar nici el nu poate descifra în profunzime reacţiile şi gândurile fetei, confirmându-i lui Felix în **finalul** romanului: „A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă".

Caracterizată, ***indirect***, prin felul de a fi, prin ***fapte, acţiuni, gesturi, vorbe şi gânduri***, Otilia este un **personaj complex, dinamic şi „rotund"** („care nu poate fi caracterizat succint şi exact", E.M.Forster) cu un **comportament derutant**, fiind capabilă de **emoţii puternice**, apoi trecând brusc de la o stare la alta, **împrăştiată şi visătoare**, deseori dovedind în mod surprinzător **luciditate şi tact**. Este un **amestec ciudat de atitudine copilăroasă şi matură în acelaşi timp**: aleargă desculţă prin iarba din curte, se urcă pe stogurile de fân în Bărăgan, stă ca un copil pe genunchii lui Pascalopol, dar este profund lucidă şi matură, ştie ce vrea de la viaţă, dovedind o **autocunoaştere** desăvârşită: „Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrariată".

Un procedeu modern de caracterizare a personajelor realiste este ***mediul ambiant, camera Otiliei*** definind-o întru totul prin ***detaliile cu semnificaţii comportamentale***: „o masă de toaletă cu trei oglinzi mobile şi cu multe sertare, [...] un scaun rotativ pentru pian", ceea ce ar putea fi interpretat ca sugestie pentru **firea ei imprevizibilă**, manifestându-se aici ***motivul oglinzilor***. **Dezordinea tinerească** a lucrurilor aruncate amestecat peste tot -rochii, pălării, pantofi, jurnale de modă franţuzeşti, cărţi, note muzicale, păpuşi -, sugerează, ***indirect,*** **exuberanţa juvenilă**, un univers spiritual al „ascunzişului feminin", cum afirmă ***în mod direct naratorul omniscient***.

Finalul romanului este deschis în privinţa destinului Otiliei, ***modernismul*** personajului constând şi în faptul că nimeni nu poate dezlega misterul ce se ţesuse în jurul ei, Pascalopol însuşi conchizând că, după atâţia ani, pentru el, Otilia rămăsese „o enigmă". Fotografia pe care o priveşte Felix dezvăluie o „femeie frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică", ci avea un aer de platitudine feminină, care

nu mai semăna cu imaginea din conştiinţa lui. De aici reiese că Otilia este un **personaj modern**, plin de contradicţii.

Limbajul eroinei este elevat, fraza cultivată, în care se simte sensibilitatea şi forţa lăuntrică, trădează, ***indirect***, **firea delicată şi educaţia solidă**.

În concluzie, **personaj bovaric, Otilia trăieşte drama singurătăţii**, a viitorului ei ambiguu, departe de mult visata fericire, deoarece - se destăinuie ea lui Felix - o femeie se bucură de viaţă adevărată doar câţiva ani: „Cât crezi tu că mai am de trăit, în înţelesul adevărat al cuvântului? Cinci, şase ani!". Ea se defineşte prin ***autocaracterizare***, dovedind o **profundă cunoaştere de sine**, atunci când îi dezvăluie lui Felix: „eu sunt o zăpăcită, nu ştiu ce vreau, eu sunt pentru oamenii blazaţi, care au nevoie de râsetele tinereţii, ca Pascalopol". Otilia este, aşadar, un **personaj realist modern**, construit prin ***complexitate şi relativism***, ilustrând **eternul feminin** plin de mister, imprevizibil şi cuceritor, care fascinează prin amestecul de **sensibilitate candidă şi profundă maturitate**.

În „Enigma Otiliei" Călinescu ilustrează o concepţie de moralist clasic, o observaţie atentă a eticii umane, pe care o clasifică pe tipuri: „Romanul nu apare decât când ne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri şi de caractere." **(George Călinescu)**

ALLAN***

Personaj de roman interbelic ◆ **protagonist de roman psihologic/roman al experienţei** ◆ personaj realist modern subiectiv ◆ personaj-narator

„Maitreyi"
de Mircea Eliade

Romanul **„Maitreyi"**, apărut în **1933**, face parte din literatura interbelică şi ilustrează **epicul pur**, în care **Mircea Eliade (1907 – 1986)** creează, în spiritul lui André Gide, **eroul lucid, dominat de dorinţa cunoaşterii de sine, care-şi ordonează epic experienţele trăite.** Principala coordonată a romanului „Maitreyi" este **erosul**, care se manifestă ca dimensiune esenţială a experienţei omeneşti, acel prea plin al sufletului, văzut ca **trăire limită**.

Romanul este ***scris la persoana I,*** **naratorul-personaj** identificându-se cu **autorul, prin jurnalul intim** care stă la baza realizării romanului propriei experienţe de viaţă. **Modalitatea narativă** se remarcă, aşadar, prin ***prezenţa*** mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.

apropierea acestuia de evenimente, până la substituirea lui de către protagonist, definind **viziunea narativă „împreună cu"**. Romanul are valenţe ***autobiografice***, întrucât Mircea Eliade a fost în India ca să studieze sanscrita şi filozofia hindusă şi a locuit o vreme în casa profesorului Dasgupta, unde o cunoaşte pe fiica acestuia, Maitreyi.

Perspectiva temporală este ***cronologică***, iar **relaţiile spaţiale** reflectă un ***spaţiu real,*** **deschis** - India, munţii Himalaya -, dar mai ales un ***spaţiu imaginar închis***, al frământărilor, chinurilor şi zbuciumului din sufletul personajelor.

Allan este **personajul principal** al romanului şi întruchipează **îndrăgostitul lucid şi analitic**, reprezentativ pentru ***mitul iubirii şi motivul cuplului*** ilustrat în romanul românesc **modern. Roman al experienţei, incipitul** reflectă **starea de incertitudine a personajului masculin**, Allan, un englez de 24 de ani. ***Scris la persoana I***, având ca suport însemnările făcute de Mircea Eliade în cei trei ani petrecuţi în India, ***autorul-narator*** a consemnat în **jurnalul intim *propria poveste de iubire,*** pe baza căruia a realizat romanul: „Am şovăit atâta în faţa acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi". Venit în India să lucreze şi îmbolnăvindu-se de friguri, inginerul englez Allan se mută în casa profesorului Narendra Sen, dar -îşi aminteşte el – „eu o întâlnisem pe Maitreyi cu cel puţin zece luni mai înainte", mărturisindu-şi neputinţa de a retrăi aievea acum, când scrie romanul, „mirarea mea, nesiguranţa şi tulburarea celor dintâi întâlniri". Mircea Eliade, în ipostaza personajului european, Allan, readuce adesea în subiectul romanului ***jurnalul***, care devine un ***pretext literar*** şi o modalitate de ***confesiune şi rememorare***: „Totuşi n-am scris nimic în jurnalul meu, şi astăzi, când caut în acele caiete orice urmă care să mi-o poată evoca pe Maitreyi, nu găsesc nimic. E ciudat cât de incapabil sunt să prind evenimentele esenţiale, să ghicesc oamenii care schimbă mai târziu firul vieţii mele".

Autointrospecţia conştiinţei şi a sufletului, retrospecţia, dialogul şi monologul **interior** scot în evidenţă zbuciumul interior al personajului, cauzat de ***incertitudinea iubirii, aceste tehnici de analiză psihologică fiind proprii*** construirii **personajului modern.**

Allan este într-o permanentă **derută interioară:** când este un observator rece, când exaltat, când copleşit de fericire deplină. Însă principala dominantă a eroului rămâne **luciditatea, percepţia raţională a propriilor trăiri** şi a celor din jur.

Începutul relaţiei dintre Allan şi Maitreyi este total lipsit fie şi de intuiţia erosului, de acea iluminare spontană a „dragostei la prima vedere". „Niciodată nu m-am gândit la dragoste în primele cinci luni" –

mărturiseşte Allan cercetând jurnalul şi căutând cu înfrigurare momentul exact în care s-a aprins flacăra iubirii. Sentimentul se instalează lent, se infiltrează în sufletul tânărului pe nesimţite, întâmplările consemnate urmând a fi reconsiderate cu alţi ochi atunci când scrie romanul. Allan este un **personaj analitic**, despică firul în patru, caută explicaţii, întoarce pe toate feţele stările prin care trece, fapt ce argumentează trăsătura de ***autenticitate*** a romanului, ***gidismul*** evidenţiat de critica literară.

Asemenea eroilor lui Camil Petrescu, Allan este un **personaj lucid**, observând şi observându-se cu febrilitate, formulând ipoteze, un **erou în căutare de certitudini**. **Dominat** aşadar **de incertitudini**, Allan construieşte situaţii pe baza unor argumente lucide, apoi tot el le respinge, pentru a le înlocui cu altele care i se par mai potrivite, analizează cu meticulozitate fiecare gest, fiecare atitudine şi fiecare cuvânt şi mereu este surprins de imprevizibila Maitreyi şi de ospitaliera sa familie. De altfel, tânăra femeie indiancă este ***construită exclusiv prin ochii bărbatului***, ai europeanului care analizează, lucid şi minuţios, reacţii, priviri, atitudini care o definesc, însă ea nu are nicio şansă, niciun prilej de a se explica ori de a dezvălui eventuale explicaţii.

Tulburările şi frământările permanente ilustrează **firea dilematică** a eroului, care ***analizează în mod obiectiv evenimentele realităţii trăite***, deşi acestea îl nedumeresc, îl descumpănesc, pentru că nu poate înţelege atitudinea inginerului Sen, care îl tratează ca făcând parte din familie. Căldura cu care este primit în casa acestuia, grija afectuoasă şi onoarea cu care este tratat de către toţi membrii familiei par să încurajeze până la complicitate apropierea dintre cei doi tineri, prin crearea de ocazii prielnice (de exemplu, lecţiile de franceză-bengaleză au loc în camera lui Allan, nu în bibliotecă; inginerul Sen încearcă să scuze atitudinea distantă a Maitreyiei de la început etc.), prin consimţiri subînţelese, prin insinuări transparente privind eventuala lor unire. **Mentalitatea de european** al lui Allan îl face să interpreteze atitudinea lor ocrotitoare ca pe un imbold spre mariaj, când - în fond – ei îl adoptaseră *altfel,* spiritual, dar fără să treacă totuşi graniţele impuse de religia lor, dovadă fiind respingerea totală a dorinţei lui Allan de a trece la hinduism. Şi atunci, cum poate înţelege eroul izbucnirea furibundă şi izgonirea sa din casa familiei Sen, ce părea să fie şi a lui? Maitreyi însăşi are un comportament ambiguu, pe care, **lucid şi analitic**, Allan o vede uneori „rece şi dispreţuitoare", alteori, **dominat de natura sa pasională**, este **exaltat**, întrebându-se cum „am să pot eu sugera privirile ei, niciodată aceleaşi, niciodată".

Allan ***parcurge un drum al suferinţei***, meandrele trăirilor sale ilustrând un adevărat proces lăuntric dominat de o **conştiinţă mereu în**

alertă, atentă, analitică. De la primele percepţii, când „nu o iubesc", la emoţia provocată de intimitatea cu o indiancă ce „mă tulbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit", apoi recunoaşterea efectului bulversant căruia nu i se poate împotrivi -„Nicio femeie nu m-a tulburat atâta. Suferinţa mea senzuală e un blestem."-, considerându-se vrăjit, nu îndrăgostit. După ce i se dăruieşte, Maitreyi îi stârneşte suspiciunea, alte **întrebări vin să tulbure sufletul îndrăgostitului în căutare de certitudini**, în încercarea lui de a afla sensul exact al acestei contopiri: „Oare Maitreyi n-a activat ca o hipnotizată, ca un automat, de când m-a sărutat întâia oară? Şi spontaneitatea, vastitatea dragostei ei faţă de mine nu sunt oare simple căderi, acte determinate de conştiinţa ei barbară, superstiţioasă?"

Aceeaşi **luciditate devoratoare** îl face pe erou să întrevadă, în plină fascinaţie a iubirii, eventualitatea efemerităţii sentimentului: „Strângând-o în braţe, am simţit pentru întâia dată teama că dragostea Maitreyiei ar putea cândva să mă obosească. [...] Când aveam nevoie de singurătate, de ce nu mi-o ghicea? De ce nici dragostea cea mai mare nu poate ghici dorinţa celuilalt?".

Despărţirea brutală şi năucitoare de Maitreyi îi provoacă lui Allan o **nesfârşită suferinţă**, o puternică şi profundă durere, devine **patetic**, plânge, are gânduri negre de sinucidere. Reacţia lui este impetuoasă, cu gesturi nestăpânite, impresionante, chinuitoare: „am avut o noapte sălbatecă"; „zadarnic muşcam perna, zadarnic mă muşcam să nu ţip"; „Să mă înec în Gange şi să afle Sen cât de curat o iubeam pe Maitreyi". De altfel, drama întregii familii este cutremurătoare: „Pe Maitreyi au vrut s-o mărite, dar ea a ţipat că va mărturisi soţului, în noaptea nunţii, că s-a culcat cu mine şi va compromite întreaga familie, căci va fi dată afară cu scandal, şi tot oraşul va afla de ruşinea ei. Inginerul, auzind-o, a lovit-o o dată peste faţă, de a trântit-o la pământ în sânge. Dar a avut şi el imediat un atac şi a fost dus la spital. Nu mai vede deloc. I se va face operaţia într-o zi sau două, dacă se va linişti. [...] Pe Maitreyi au închis-o într-o odaie, după ce doamna Sen a chemat şoferul s-o bată cu vergile în faţa ei, până când a căzut în nesimţire. [...] Chabu a încercat să se sinucidă cu creolină."

Finalul romanului descrie **încercările eroului de a se consola**, „gândul sinuciderii mi-a apărut deodată în toată laşitatea şi ridicolul lui". Retras în munţii Himalaya, o cunoaşte pe Jenia Isaac, o „tânără fără expresie", dintr-o familie de evrei finlandezi şi venită aici în căutarea absolutului prin mănăstirile acestor locuri. Allan are cu ea o scurtă relaţie amoroasă, continuând ***să-şi analizeze stările, gândurile, reacţiile*** în raport cu alte femei. O altă relaţie, de data aceasta din interese materiale, o stabileşte cu Geurtie, „o fată bună, admirabilă", dar persistă gândurile la

Maitreyi cu aceeaşi iubire tulburătoare, încercând să desluşească motivele pentru care tânăra se dăduse unui vânzător de fructe. Răsfoind nişte hârtii vechi, Allan găseşte o scrisoare a unui bărbat necunoscut către Maitreyi, din care reiese că fata mai avusese o iubire, pe care n-o mărturisise nimănui, nici lui, măcar aluziv. **Contrarietatea** lui Allan sporeşte, el înmărmureşte surprins de această nouă enigmă, adăugată misterioasei Maitreyi. Ultimul gând al lui Allan, cu care se şi termină romanul, este sugestiv pentru **natura eroului dominat de incertitudini**: „Şi dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde ştiu? Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei."

„Nimeni n-a ieşit nevătămat din jocurile Maitreyiei. Să fie pierderea minţilor sau moartea singura ieşire din toate marile pasiuni? Chiar de-ar fi aşa cum ne învaţă cazul lui Tristan şi al Isoldei, al lui Romeo şi al Julietei, putem fi oare absolut siguri că, Allan, care la sfârşit doreşte din tot sufletul să mai privească o dată în ochii Maitreyiei, *ca să înţeleagă,* n-a pierit el însuşi, în nesiguranţă şi durere? Ce mai ştim noi despre el, o dată manuscrisul romanului încheiat?" (**Nicolae Manolescu**, ***„Arca lui Noe"***)

În concluzie, **originalitatea modernă a eroului masculin** e dată de **subtilitatea analitică a propriei conştiinţe**, de trăirea dramei suferite din iubire, de identificarea deplină a timpului subiectiv (al iubirii) cu cel obiectiv (al jurnalului), de faptul că ***autorul*** este în acelaşi timp ***personaj şi narator***.

VITORIA LIPAN***

Personaj de roman interbelic ◆ **personaj de roman obiectiv tradiţional** ◆ personaj de roman realist ◆ tipul ţăranului ◆ personaj feminin

„Baltagul"
de Mihail Sadoveanu
(autor canonic)

Romanul „Baltagul" de Mihail Sadoveanu (1880-1961) este un adevărat „poem al naturii şi al sufletului omului simplu, o «Mioriţă» în dimensiuni mari" (George Călinescu). Versul motto, „Stăpâne, stăpâne,/ Mai chiamă şi-un câne", argumentează viziunea mioritică a morţii, căreia Sadoveanu îi dă o nouă interpretare, aceea a **existenţei duale ciclice, succesiunea existenţială de la viaţă la moarte şi din nou la viaţă.**

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Roman tradiţional, „Baltagul" **ilustrează lumea arhaică a satului românesc, sufletul ţăranului moldovean ca păstrător al tradiţiilor şi al specificului naţional**, cu un mod propriu de a gândi, a simţi şi a reacţiona în faţa problemelor cruciale ale vieţii.

Perspectiva narativă defineşte punctul de vedere al ***naratorului obiectiv şi omniscient (heterodiegetic)*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea auctorială profilează ***focalizarea zero şi viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului.**Timpul narativ** este **limitat şi cronologic**, întâmplările se petrec din toamnă până în primăvară, dar nu este precizată perioada, deoarece Vitoria Lipan trăieşte într-un **timp mitic** românesc, un timp spiritual al credinţelor şi datinilor străvechi, care au valabilitate în orice epocă. **Perspectiva spaţială** este reprezentată atât de ***meleagurile accidentate şi stâncoase*** ale munţilor din Moldova, cât şi de ***spaţiul interior, psihologic*** al eroinei, al tulburării şi căutării în sine a adevărului, ilustrând viaţa aspră a muntenilor.

Vitoria Lipan – personaj principal, tradiţional şi „rotund" (E.M.Forster), eroină **de factură mitică** – este o figură reprezentativă de **erou popular**, întrunind **calităţile fundamentale ale omului simplu de la ţară**, în care se înscriu **cultul pentru adevăr şi dreptate, respectarea legilor şi a datinilor strămoşeşti:** „ea nu e o individualitate, ci un exponent al speţei". (George Călinescu)

Portretul moral reiese mai ales din ***faptele şi gândurile*** eroinei, prin ***caracterizare indirectă. Trăsătura dominantă*** a Vitoriei Lipan este **respectarea tradiţiilor strămoşeşti, a legilor nescrise, moştenite de ea din vremuri imemoriale,** care o defineşte ca **personaj tradiţional.** Ea se supără îngrozitor la gândul că Minodora s-ar putea îndepărta de credinţa străbună şi de aceea o ameninţă: „Îţi arăt eu coc, valţ şi bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea – şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu. Altfel îţi leg o piatră de gât şi te dau în Tarcău". Tot asupra Minodorei se revarsă mânia mamei atunci când fata încalcă o altă **lege nescrisă, o superstiţie** respectată de ţărani: „Şi să te mai prind că dai gunoiul afară în faţa soarelui, cum ai făcut azi, că-ţi pun la gât două pietre de câte cinci oca", însemnând că o casă de creştini trebuie să întâmpine soarele în curăţenie.

Naratorul omniscient dezvăluie, ***indirect, stările şi trăirile interioare*** ale eroinei, reieşite din faptele şi atitudinile ei. **Îngrijorarea şi neliniştea** Vitoriei sunt cauzate de întârzierea „peste obicei" (73 de zile) a lui Nechifor Lipan, „dragostea ei de douăzeci şi mai bine de ani", plecat la Dorna să cumpere oi. **Credincioasă**, Vitoria merge la părintele Daniil Milieş pentru sfat şi refuză să creadă că soţul ei întârzie la petreceri mai

mult de „o zi ori două", pentru că „știe că-l doresc și nici eu nu i-am fost urâtă". **Dragostea puternică** pentru Nechifor o determină să se ducă și la ghicitoarea satului, baba Maranda, dar nu are încredere nici în prezicerile acesteia, că soțul ei ar fi părăsit-o pentru o femeie „cu ochii verzi", așa că devine tot mai sigură că s-a întâmplat o nenorocire.

Dimensiunea ***tradiționalistă*** a eroinei se argumentează prin respectarea riguroasă a **datinilor strămoșești**, presimțirile ei izvorând din **semne ale credinței străbune** și din **experiența sa morală, intuitivă.** Vitoria acționează în funcție de aceste **tradiții românești ancestrale, *modalitățile de caracterizare indirectă*** fiind variate și cu totul aparte. Primele ***semne rău-prevestitoare*** sunt **visele**: unul care a „împuns-o în inimă" îl arată „pe Nechifor Lipan călare cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape", iar altă dată l-a visat rău, „trecând călare o apă neagră, era cu fața încolo". Alt semn este **glasul** lui Lipan venit din ***memoria ei afectivă***, dar „nu putea să-i vadă chipul".

În ***spirit tradiționalist***, Vitoria se ghidează după ***semnele naturii*** și ***înțelege mesajele transmise prin manifestările acesteia:*** vântul dă semne „șușuind prin crengile subțiri ale mestecenilor", pădurea de brad „clipi din cetini și dădu și ea zvon", brazii erau „mai negri decât de obicei", dar mai ales „norul către Ceahlău e cu bucluc". Venirea iernii sugerează, așadar, drama femeii. Alte ***semne călăuzitoare*** vin din **superstiții mitice**: „cucoșul se întoarse cu secera cozii spre focul din horn și cu pliscul spre poartă [...] dă semn de plecare", așadar Lipan nu va veni acasă și va trebui să plece Vitoria în căutarea lui.

Naratorul dezvăluie, ***indirect***, **frământările** eroinei, care constituie un adevărat ***labirint interior***, de la **neliniște la bănuială**, apoi la **certitudinea** că ceva rău s-a întâmplat cu bărbatul ei. **Inteligentă, dârză și cu o voință puternică**, Vitoria se hotărăște să afle adevărul și să pornească în căutarea lui Nechifor, pe același drum anevoios pe care-l parcursese și el, traseu întortocheat și greu de străbătut, aidoma unui ***labirint exterior***.

Din momentul în care se decide să plece în căutarea lui Nechifor, portretul eroinei devine **dinamic**, construit ***indirect, prin acumulare de fapte narate***. Când **bănuiala devine certitudine**, Vitoria este **hotărâtă** să-și găsească soțul: „dacă a intrat el pe celălalt tărâm, oi intra și eu după dânsul". **Zbuciumul și căutările lăuntrice** ale Vitoriei Lipan constituie un ***labirinl interior ca procedeu artistic de caracterizare indirectă***, un traseu psihologic parcurs din **întunericul** neștiinței la **lumina** certitudinii, de la **îngrijorarea incertă la convingerea** că ceva rău s-a întâmplat cu Nechifor și, ca urmare, scopul său neclintit este acela de a afla **adevărul**.

Alte repere morale reies prin ***caracterizare indirectă*** din stările și trăirile eroinei. **Credincioasă**, simte nevoia unei **purificări sufletești** înainte de a pleca la drum, Vitoria ține post în toate „vinerele negre [...] fără hrană, fără apă, fără cuvânt, cu broboada cernită peste gură". Înfățișarea exterioară pare neschimbată, dar **viața ei interioară este profundă și tumultuoasă**, acolo în sine „se orânduiește totul". Doar Gheorghiță observă **dârzenia și prefacerile dinăuntrul** Vitoriei și își exprimă ***în mod direct opinia***: „maică-sa s-a schimbat, se uită numai cu supărare și i-au crescut țepi de aricioaică".

Faptele și atitudinile eroinei evidențiază ***indirect*** particularități caracteriale. Cu o **luciditate impresionantă și un spirit organizatoric ieșit din comun**, Vitoria își orânduiește treburile gospodărești, vinde agoniseala ca să aibă bani pentru drum, dăruiește mănăstirii Bistrița o icoană cu Sf. Ana, căreia îi spune în șoaptă „taina ei" și-i cere să-i călăuzească pașii în aflarea adevărului. **Rațională și inteligentă,** femeia este conștientă de dificultatea călătoriei și își avertizează fiul că de acum „mâncarea noastră are să fie din pumni și din picioare".

Drumul sinuos, pe cărările întortocheate ale munților constituie un ***labirint exterior***, care evidențiază, ***indirect,*** **tenacitatea, setea de dreptate și adevăr** ale Vitoriei. În popasurile la Fărcașa, la Borca sau la Cruci, munteanca respectă și onorează ceremoniile la care asistă, o „cumătrie" și o nuntă, ceea ce constituie un alt ***semn rău-prevestitor,*** pentru că „s-ar fi cuvenit să văd întâi nunta și pe urmă botezul".

Rațioanlă, Vitoria reconstituie drumul făcut de bărbatul ei, la Dorna află că omul ei cumpărase 300 de oi și, întrebând cu **discreție** și **inteligență** din loc în loc, din han în han, **tenace și dârză**, cu o **logică impecabilă** pune cap la cap cele auzite, luând astfel urma oilor și a ciobanilor. La Sabasa, turmele avuseseră trei stăpâni, iar la Suha numai doi și ***naratorul omniscient*** îi cunoaște gândurile care „i se limpezesc [...] ca și cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă". Găsirea câinelui Lupu în curtea unui gospodar din Sabasa îi întărește femeii **convingerea** că bărbatul se află în fundul râpei.

În ***viziune tradiționalistă***, după ce îi face lui Nechifor toate ritualurile ce țin de **datinile ancestrale ale credinței creștine**, Vitoria se concentrează asupra demascării vinovaților și, cu o **deducție uimitoare de detectiv,** povestește detaliat înfăptuirea crimei, **spiritul ei justițiar** făcând posibilă denunțarea acestora. ***Datina înmormântării*** și ***pedepsirea ucigașilor*** confirmă încă o dată **credința profundă și străveche** a țăranului român, că „cine ucide om nu se poate să scape de pedeapsa dumnezeiască". Eroina **își asumă cu fermitate noile responsabilități**

reieşite din statutul de văduvă, fiind **raţională şi conştientă** că viaţa trebuie să-şi urmeze cursul: „ne-om întoarce iar la Măgura ca să luăm de coadă toate câte le-am lăsat".

Înzestrarea cu **spirit justiţiar, inteligenţă, luciditate, stăpânire de sine, devotament şi neclintire în împlinirea tradiţiilor şi datinilor străvechi** o definesc **personaj reprezentativ pentru tradiţionalismul literar**, Vitoria fiind **ţăranca** aprigă, hotărâtă şi credincioasă, întrunind esenţa spiritualităţii rurale româneşti.

În concluzie, **modalităţile de caracterizare** sunt cu totul aparte, deoarece Sadoveanu foloseşte, în afară de ***caracterizarea directă şi indirectă***, **procedeele artistice** ale introspecţiei psihologice - ***labirintul interior, memoria afectivă, credinţele strămoşeşti, mentalitatea ancestrală, superstiţiile, semnele rău-prevestitoare*** - care determină comportamentul exterior al eroinei.

Exegetul **Alexandru Paleologu**, în lucrarea ***„Treptele lumii sau calea către sine a lui M.Sadoveanu"*** (Ed.*Cartea Românească*, 1978), o aseamănă pe Vitoria Lipan cu personajul mitologic, Isis, soţia şi sora lui Osiris, ilustrat de mitul egiptean. În esenţă, similitudinea cu „Baltagul" se manifestă în episodul narativ al găsirii şi reasamblării leşului dezmembrat al lui Nechifor Lipan. Ca şi Isis, „Vitoria singură, suflecându-şi mânecile, a luat cu grijă bucăţile soţului său şi le-a potrivit una câte una în cutia de brad, stropindu-se cu vin". O altă analogie o constituie faptul că Vitoria este însoţită de fiul ei, Gheorghiţă, iar Isis de Horus, iar câinelui Lupu îi corespunde Anubis în mitul egiptean: „În concepţia «osiriană», adică a lui Sadoveanu, *ontologia e posibilă numai ca o cosmologie*. La Sadoveanu [...], scara umanităţii se inserează în cea a universului ca totalitate".

În romanul „Baltagul", Mihail Sadoveanu a pus accentul pe observaţie, restrângând şi dezvoltând acţiunea prin construirea unor „caractere puternice, variate sau pitoreşti", acesta fiind, probabil, cel mai reuşit **roman obiectiv** inspirat dintr-o baladă populară: Nicăieri n-a pus Sadoveanu mai multă obiectivitate şi mai puţin sentimentalism decât în acest roman [...]. Şi nicăieri n-a descris cu mai profund realism schimbarea lumii, năruirea societăţii patriarhale şi idilice prin invazia capitalismului decât în acest roman ce ar fi întemeiat, după vorba lui Călinescu, pe «automatismul vieţii pastorale»!". (**Nicolae Manolescu**, ***„Sadoveanu sau utopia cărţii"***)

ILIE MOROMETE***

Personaj de roman postbelic ◆ **personaj principal de roman realist obiectiv** ◆ tipul ţăranului

„Morometii"
de Marin Preda
(autor canonic)

Romanul „Morometii", de Marin Preda (1922–1980) a fost precedat de un lung şir de experienţe, mărturisite ulterior în ***creaţia autobiografică „Viaţa ca o pradă" (1977)***, de unde răzbate strădania fervent depusă de scriitor în procesul de elaborare a acestei opere, ceea ce demonstrează **realismul romanului**.

Alcătuit din **două volume**, apărute la distanţă de **12 ani** unul de altul: **volumul I a apărut în 1955, iar al doilea în 1967**, „Morometii" se înscrie în **literatura contemporană,** perioadă ce se situează **după al Doilea Război Mondial**. Valoarea de excepţie a romanului constă în densitatea epică, în profunzimea psihologică şi în problematica inedită a satului românesc ante şi postbelic, surprins la răspântia dintre două orânduiri sociale.

Perspectiva narativă este **realistă** şi defineşte punctul de vedere al ***naratorului omniscient (heterodiegetic) şi omniprezent*** asupra evenimentelor relatate la ***persoana a III-a***, iar atitudinea auctorială profilează ***focalizarea zero şi viziunea „dindărăt"***, argumentând **caracterul obiectiv** al romanului. **Modalitatea narativă** se remarcă, aşadar, prin absenţa mărcilor formale ale naratorului, de unde reiese distanţarea acestuia faţă de evenimente şi personaje, deşi romanul are elemente autobiografice.

Perspectiva temporală este ***cronologică***, bazată pe relatarea evenimentelor în ordinea derulării lor, iar cea **spaţială** reflectă un ***spaţiu real***, acela al satului Siliştea-Gumeşti şi unul ***imaginar închis***, al trăirilor din sufletul şi conştiinţa personajelor.

Ilie Morometе, personajul principal şi **eponim** (care dă numele operei-*n.n.*) este un erou de referinţă în literatura română, concentrând tragicul destin al ţăranului agresat de istorie într-o perioadă de schimbări

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.

ideologice profunde, cu efecte dramatice asupra satului tradiţional, **acţiunea** fiind plasată între anii 1937-1950. Numit de **Nicolae Manolescu** „cel din urmă ţăran", Ilie Moromete este un **personaj realist şi „rotund"** prin **complexitatea trăirilor**, prin **forţa conflictului interior** ce se manifestă meditativ şi prin **analiza psihologică de introspectare a caracterului**.

Situarea lui Ilie Moromete între **personajele realiste** este argumentată de ***valenţa autobiografică,*** întrucât, în modelarea eroului, ***autorul*** l-a avut ca model pe tatăl său, Tudor Călăraşu: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat, *Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu*". În ***romanul autobiografic „Viaţa ca o pradă",*** Marin Preda relatează aduceri-aminte în centrul cărora se află tatăl său, Tudor Călăraşu, întâmplări pe care le-a inclus în romanul „Moromeţii".

Ilie Moromete este un **personaj realist**, **tipic** pentru pătura socială a **ţărănimii,** conectat vital la pământul care asigură existenţa familiei şi respectul colectivităţii. **Portretul moral** este construit din **trăsături puternice şi complexe**, ce reies ***indirect*** din ***comportamentul plin de energie, din atitudinea, gândurile şi frământările*** protagonistului care-i şi determină destinul. **Fire autoritară**, Ilie Moromete este **„capul familiei"** numeroase şi hibride, greu de ţinut în frâu, având în vedere şi conflictele ce mocneau, fiind gata să explodeze, între membrii familiei, formată din Paraschiv, Nilă şi Achim, băieţi din prima căsătorie, Tita, Ilinca şi Niculae, copii făcuţi cu a doua nevastă, Catrina. ***Naratorul omniscient*** îl prezintă încă de la începutul romanului „stând deasupra tuturor" şi stăpânind „cu privirea pe fiecare".

Caracterizat direct de către ***naratorul omniscient***, Ilie Moromete este „contingent '911" şi se află între „tinereţe şi bătrâneţe, când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva".

Ilie Moromete este considerat de unii critici singurul ***ţăran-filozof*** din literatura română, frământările sale despre soarta ţăranilor dependenţi de roadele pământului, de vreme şi de Dumnezeu fiind relevante pentru **firea reflexivă**. Meditând asupra propriei vieţi, când, părăsit de fiii cei mari, se gândeşte că greşise considerând că „lumea era aşa cum şi-o închipuia el" şi că nenorocirile sunt „numai ale altora". Moromete se aşezase pe o ***piatră albă de hotar***, „cu capul în mâini", punându-şi un şir nesfârşit de întrebări, ca şi când ar fi vorbit cu altcineva, căutând explicaţii pentru declinul în care se afla familia sa. Gândurile sumbre se îndreaptă spre o ***autoanaliză*** a atitudinii de părinte, a conflictului dintre generaţii şi se consolează: „Am făcut tot ce trebuia [...] le-am dat [...] fiecăruia ce-a

vrut [...]. I-am iertat mereu". *(volumul I)* Relevantă pentru **spiritul contemplativ** este şi ***scena ploii***, când Moromete, udat până la piele de o „ploaie repede şi caldă", exprimă o adevărată filozofie de viaţă printr-un ***monolog interior*** relaţia dintre tată şi copii: „toată viaţa le-am spus şi i-am învăţat, [...] şi-or să te înveţe ei pe urmă minte când oi îmbătrâni. O să-şi şteargă picioarele pe tine, că n-ai ştiut să faci din ei oameni" *(volumul al doilea)*.

Scena dintre Tudor Bălosu şi Moromete este semnificativă pentru **„firea sucită"** a eroului, aşa cum îl ***caracterizează direct*** Catrina. După plecarea lui Jupuitu, Moromete este cuprins de o „ciudată voioşie" şi-i mărturiseşte lui Bălosu „l-am păcălit cu două sute de lei [...] i-am dat numai o mie [...]. Bălosu se uita la el cu o privire rece şi buimacă. Nu înţelegea! [...] Glumea Moromete? Îşi bătea joc de el?".

Ironia ascuţită, inteligenţa ieşită din comun şi spiritul jucăuş, felul său de a face haz de necaz conturează ***un personaj aparte între ţăranii literaturii române***, stând ***mai aproape de realitate decât de ficţiune***. Citirea ziarelor în Poiana lui Iocan este o hrană sufletească pentru Moromete, discuţiile purtate aici au rolul de a clarifica şi disocia ideile din articolele publicate, de a descifra sensuri nuanţate ale politicii vremii, fără a urmări prezentarea unor fapte de senzaţie. El este, categoric, **o autoritate** în viaţa colectivităţii, îi domină prin replici bine gândite, pline de **umor şi ironie:** „Lasă-l, mă, Dumitre, zise Moromete blajin. E şi el legionar, ce-ai cu el?". Moromete citeşte apoi ziarul „cu glas schimbat şi necunoscut, [...] cu grosimi şi subţirimi ciudate, cu opriri care scormoneau înţelesuri nemărturisite [...] care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau", concluzionând fără drept de apel: „trei chestiuni se desprind de fapt din această situaţie".

Mucalit şi ironic, când se hotărăşte să taie salcâmul nu spune nimănui, îl trezeşte pe Nilă în zori, care, derutat de decizia tatălui său: „De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem?", rămâne cu totul uluit de răspuns: „Aşa, ca să se mire proştii!". La aceeaşi întrebare a lui Paraschiv, Nilă îi răspunde cu satisfacţie: „Ca să se mire proştii". Aducând caii ca să tragă salcâmul tăiat pe trei sferturi, Nilă îi aşază chiar în direcţia în care urma să se prăbuşească salcâmul, oferindu-i lui Moromete prilejul de a fi **sarcastic** şi **persiflant**: „Adică da!... Treci cu ei încoa să cadă salcâmul pe ei". Exemplele sunt numeroase, **„a face haz de necaz"** fiind o ***adevărată filozofie de viaţă a lui Moromete***. Lui Niculae, care întârzia să vină la masă, îi spune „Te duseşi în grădină să te odihneşti, că până acum stătuşi!" sau, certând fetele, care se duseseră la scăldat în loc să-şi ajute mama să pregătească masa: „Dacă vă iau de păr şi mătur bătătura cu voi, vă scutesc de-o treabă mâine dimineaţă".

Mediul ambiant este un alt ***procedeu artistic de caracterizare indirectă a personajului realist,*** ca **tip reprezentativ pentru ţăranul** care face eforturi să supravieţuiască în condiţii financiare severe, care caută soluţii pentru a onora plata dărilor către stat, a împrumuturilor la bancă etc.

Tehnica amânării este soluţia salvatoare în mentalitatea lui Moromete, prin care încearcă să tărăgăneze o scadenţă, o decizie sau un punct de vedere care nu-i convine. Pe aceleaşi coordonate se înscrie **disimularea**, trăsătură definitorie a firii lui Moromete, reieşită, ***indirect***, din majoritatea ***episoadelor narative. Scena „foncierii"*** este magistral construită de ***naratorul omniscient***, atmosfera, tensiunea, iritarea celorlalţi fiind înadins provocate de protagonist pentru a se răzbuna pe cei care nu înţelegeau greutăţile bietului ţăran. Moromete intră în curte, trece grăbit pe lângă prispă fără să se uite la cei doi agenţi, strigă la Catrina, care era la biserică, se răsteşte la Paraschiv, care nu se vedea nicăieri, apoi se răsuceşte brusc pe călcâie şi răcneşte: „-N-am!". Totul se desfăşoară sub privirile uluite, năucite ale agenţilor care-l urmăresc descumpăniţi cum se caută, apoi, calm, prin buzunarele flanelei, de unde scoate praf de tutun, se uită urât la omul care-l însoţea pe Jupuitu şi „i se adresă supărat şi poruncitor: - Dă-mi, mă, o ţigară!". După ce Jupuitu e gata să-i ia lucrurile din casă, devine împăciuitor, îi dă o mie de lei, urmând să-i mai plătească ceva „peste o săptămână, două" şi-i explică indulgent: „De ce nu vrei să înţelegi că n-am? Ia ici o mie de lei şi mai încolo aşa, mai discutăm noi! Ce crezi că noi fătăm bani?".

Relaţia lui Moromete cu celelalte personaje ale romanului scoate la iveală, ***indirect***, alte trăsături considerabile. **Plăcerea vorbei** este o pasiune pentru ţăranul **mucalit şi dornic de a comunica permanent cu oamenii**, care profită de orice întâlnire cu câte cineva pentru a sta la taclale, deşi singurul cu care putea vorbi cu adevărat era prietenul său, Cocoşilă, în tovărăşia căruia pierdea ceasuri întregi, spre supărarea Catrinei: „Eşti mort după şedere şi după tutun [...] lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai saturi!". În ***finalul volumului întâi***, fuga băieţilor la Bucureşti, iminenta destrămare a familiei îl schimbă, nu mai participă la adunările din Poiana lui Iocan, rămăsese numai „capul de humă arsă" pe care i-l modelase cândva din lut Din Vasilescu. Schimbările profunde survenite în firea lui Moromete prevestesc prefacerile dezastruoase extinse asupra întregului sat: „trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial. ***Timpul nu mai avea răbdare".***

Ultimele capitole ale cărţii constituie cele mai frumoase pagini care ilustrează moartea unui ţăran. Apropiindu-se de vârsta de 80 de ani, slăbit şi împuţinat la trup, Moromete este părăsit de toţi, rămânând la bătrâneţe numai cu fata cea mică, Ilinca. Pe patul de moarte, Ilie Moromete

esenţializează întreaga filozofie de viaţă în câteva cuvinte pe care le adresează, cu **mândrie şi satisfacţie**, doctorului: *„Domnule, [...] eu totdeauna am dus o viaţă independentă".*

Particularităţile stilistice se conturează din stilul narativ lent şi răbdător, cu accente pe ***amănunte descriptive, pe detaliile sugestive ale gesturilor şi mimicii personajelor***. Ţăranii lui Marin Preda au independenţă de mişcare, de gândire şi exprimare, vocea auctorială nefiind prezentă în determinarea reacţiilor acestora, de aceea eroii sunt **personaje-reflector**.

În concluzie, prozatorul utilizează o gamă narativă şi psihologică largă, de la ***dialog*** la ***monolog adresat şi monolog interior***, ***autointrospecţie***, conferind personajului virtuţi ale analizei introspective.

Stilul excelează prin ***oralitate, ironia subtilă sau ascuţită*** creând uneori o atmosferă tragi-comică, iar ***expresivitatea verbelor*** actualizează întâmplările, deşi timpul, privit în relaţie cu omul şi cu istoria, ameninţă liniştea interioară a lui Moromete şi zguduie din temelii tradiţiile milenare ale satului românesc.

„Morometii" lui Marin Preda este un roman realist, căruia **stilul anticalofil**, asemenea stilului prozatorilor interbelici, îi conferă precizie, concizie şi claritate.

„Prin „Morometii", Marin Preda dovedeşte că ţărănimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacţii sufleteşti nebănuite". **(Al.Piru)**

VICTOR PETRINI

Personaj de roman postbelic ◆ **personaj principal de roman realist-subiectiv** ◆ tipul intelectualului

„Cel mai iubit dintre pământeni"
de Marin Preda
(autor canonic)

Roman al unei „conştiinţe captive", ***„Cel mai iubit dintre pământeni"*** se înscrie în formula prozei de analiză psihologică în care **Marin Preda** (1922-1980) modelează supravieţuitorul prin păstrarea convingerilor morale şi a principiilor de om liber, chiar dacă vicisitudinile istoriei devin greu de suportat.

Eroul principal, Victor Petrini, asistent la Facultatea de Filosofie, a săvârşit involuntar o crimă şi, aflat în închisoare şi în aşteptarea procesului, consemnează în jurnal circumstanţele care

l-au condus la neașteptata faptă, îndemnat fiind de avocatul său, Ciceo. Prin ***memorie voluntară***, Petrini povestește faptele și întâmplările ***la persoana I***, începând cu perioada adolescenței și până la evenimentul nefericit și fortuit care-l adusese în ipostaza detenției: uciderea involuntară a lui Pencea, prin împingerea acestuia în prăpastie. Astfel, ***efortul volitiv*** al arestatului Victor Petrini are ca efect nu numai reamintirea în scris a vieții sale, ci mai ales retrăirea emoțională și amară a întregii sale experiențe. ***Prenumele*** protagonistului, Victor, sugerează statutul de învingător, dar, ca și titlul romanului, este o ironie amară, Victor fiind mereu un mare învins al Sorții atotputernice.

Cu **înclinație certă către meditație**, Petrini scrutează condiția umană într-o societate în care s-au răsturnat valorile morale și intelectuale, iar legile îngrădesc dramatic libertatea de gândire și de acțiune. **Intelectual lucid,** Petrini lucrează la o carte despre ceea ce el numește o nouă *gnoză,* „care să redea integritatea conștiinței umane în fața universului", pornind de la ideea că „omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale". În eseul intitulat sugestiv „Era ticăloșilor", **filozoful** Petrini susține ideea că omul poate trăi orice, dar în niciun caz nu poate trăi oricum: „nu trebuie să accepți să trăiești oricum". Ticăloșii au capacitatea de a înțelege mai corect și avantajos legile ascunse care guvernează această lume, „sunt mai simpatici decât virtuoșii, ceea ce explică atracția pe care o simte toată lumea pentru ei". Asemenea lui Niculae Moromete, care credea într-o „nouă religie", Victor Petrini este „**intelectual de formație filozofică** [...] obsedat de ideea [...] unei «noi gnoze», care «pornind de la descoperirile științifice, ar elibera omul de teamă, de neliniștea cosmică, într-o lume în care Dumnezeul îmbătrânit nu-i mai poate alunga singurătatea înspăimântătoare»" (**Dumitru Micu**).

Aidoma eroilor lui Camil Petrescu, tânărul gânditor este un **intelectual de elită**, statut atestat de numeroasele citate și referiri la Platon, Socrate, Spinoza, Joyce, Rousseau, Dostoievski ș.a., deși Petrini ironizează concepția camilpetresciană despre luciditate și suferință: „Câtă luciditate, atâta suferință! Da, așa e! Dar cine dracu te pune! De ce nu ne mai iubește? Ce stupid, când totul ar fi fost atât de simplu dacă am păstra în noi revelația acelor clipe sublime, acea seninătate izbăvitoare."

Dorința cea mai puternică și copleșitoare pentru **gânditorul** Victor Petrini este aceea de ***a înțelege cauza*** eșecurilor, prin analiza profundă și perpetuă a împrejurărilor, faptelor, caracterelor cu care intră în contact, preocupare reieșită ***indirect*** din discuțiile purtate cu Petrică

Nicolau, Ion Micu sau Ștefan Pop (Ciceo), dar mai ales din numeroasele pagini în care analizează, cu o privire pătrunzătoare și adesea severă, viața, lumea și pe sine.

„Cel mai iubit dintre pământeni" este, în primul rând, un ***roman de dragoste***, în cadrul căruia se infiltrează celelalte teme, cu o pregnanță impresionantă: socială, politică, intelectuală, familială, ideologică, eseistică, polițistă etc. Credința nestrămutată și infailibilă că ***fericirea se poate obține prin iubire*** este infirmată sistematic de experiențele erotice (Nineta, Căprioara, Matilda, Suzy), ceea ce-l poate defini pe Victor Petrini ca pe „**un om fără șansă** [...], **om de bună credință, onest și deloc lipsit de curaj**" (**Nicolae Manolescu**), **stoic și analitic**, care a eșuat în iubire, deși optimismul și încrederea lui în acest sentiment sunt nepieritoare.

Latura sentimentală a liceanului Petrini reiese ***indirect*** din legătura cu Nineta Romulus, care l-a cucerit încă de la început cu „dogoarea sărutărilor sale". În studenție, este capabil de o dragoste mai profundă pentru frumoasa colegă, Căprioara, fiind dispus să treacă peste relația acesteia cu medicinistul, dar, **intransigent**, nu acceptă recunoașterea copilului ca fiind al lui. Moartea tinerei pe masa de operație îi provoacă lui Victor un acut **sentiment de vinovăție** și își reproșează dureros **egoismul și orgoliul prostesc.**

Totuși, ***romanul erotic*** este motivat, în principal, prin cele **două mari povești ale iubirii imposibile**, aceea zbuciumată pentru Matilda și cealaltă, echilibrată, pentru Suzy.

Mariajul lui Petrini cu Matilda cunoaște convulsii insuportabile, care alimentează **ura mistuitoare a unei iubiri sufocante**, din care, dacă nu ieși la timp, poți muri sufletește: „Primejdia în care se află un bărbat care iubește total o femeie seamănă cu aceea a unui om care a atins un fir de înaltă tensiune și care, dacă nu se zbate, dacă instinctul nu l-a ajutat să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlțâit, moare acolo fără scăpare." **Dragostea** pentru Suzy este **romantică, relaxantă,** farmecul feminin al femeii îi dăruiește lui Petrini tot ceea ce Matilda nu-i oferise: prietenie, sinceritate, căldură sufletească. Din păcate, relația echilibrată, emanând un sentiment de încredere reciprocă, ascunde un secret grav, o minciună periculoasă: mariajul ei cu un inginer dipsoman (alcoolic) și agresiv, Pencea. Așadar, ambele femei poartă, parcă, o damnare, un blestem care-l fascinează. De Matilda este atras doar atunci când este soția altuia și, deși asistă la numeroase scene grotesc-dramatice cu Petrică Nicolau și observă demonii care invadau adâncurile ei sufletești, un soi de **autosugestie erotică** îl determină pe Victor să insiste pentru divorțul de soț și căsătoria cu el. Suzy îl fascinează prin firea aparent deschisă, gingașă și fragilă,

cucerindu-l cu gesturile romantice (găseşte o floare pe birou pusă de o mână misterioasă), cu veselia şi feminitatea delicată.

Întâlnirea lui Petrini cu Suzy la ieşirea din închisoare este jenantă, cei doi nu mai regăsesc tandreţea de altădată şi nici cuvinte care să le exprime sentimentele. Plecarea definitivă a lui Suzy în Italia, care îi pare o străină, reprezintă pentru Petrini o uşurare, o rezolvare liniştitoare a iubirii lor trecute: „mă făcu să descopăr că eu iubisem pe nesincera aceea, care mă fermeca, şi nu pe sincera asta fără vocaţie; nu mai ştia să fie fascinantă".

Corect şi de bună credinţă în concepţii şi în relaţiile cu ceilalţi oameni, Victor Petrini nu poate înţelege schimbările ilogice şi dramatice din societate, dictatura unei ideologii absurde şi aberante, care au ca efect înlocuirea unor oameni de mare valoare morală şi intelectuală cu surogate umane, a căror incultură şi perfidie îl descumpănesc şi-l indignează. Se compune, astfel, tabloul unei epoci istorice din care nu lipsesc personaje reale, cum este Lucian Blaga, profesorul de filozofie înlăturat de la catedra universitară pentru că omisese, într-un curs, să vorbească despre Marx. Un alt exemplu este o şedinţă de la Uniunea Scriitorilor, relatată într-o manieră caricaturală şi anecdotică, prin impostura literară a unor lozincarzi ai partidului.

Aşadar, **destinul intelectualului** în „obsedantul deceniu" al unui regim totalitar şi represiv este **tragic şi conflictual**, sistemul juridic parodic nu oferă nicio şansă pentru stabilirea adevărului sau împlinirea dreptăţii: „«- Acuzatul are dreptul la apărare sau e condamnat dinainte?» [...] Am aflat mai târziu că procesul era o simplă formalitate, dacă proces exista, sentinţa era dată de ei, în aceste birouri, procurorul o prelua, instanţa, surdă, ameninţată ea însăşi dacă nu se conforma, o pronunţa".

Firescul sentiment al prieteniei se manifestă, pe rând, faţă de Petrică Nicolau, pe care-l trădează luându-i soţia, faţă de Ion Micu, pe care-l îndepărtează pentru că acesta făcea jocul puterii politice, faţă de colegii din echipa de deratizare, pe care-i abandonează, dându-şi seama de spectacolul dizgraţios al acestui anturaj degradant. **Relaţia solidă** rămâne doar cu prietenul său, Ştefan Pop Ciceo, căruia-i împărtăşeşte, liber şi necenzurat, ideile şi concepţiile care-l frământă. Ciceo, la rândul său, îşi ajută prietenul în împrejurările dramatice ale arestării ca ucigaş, deşi îşi făgăduise să nu mai pledeze decât în favoarea unor oameni care nu încălcaseră legile în mod incontestabil, or, Petrini comisese într-adevăr o crimă, chiar dacă involuntar şi în legitimă apărare.

În concluzie, eşecurile vieţii constituie pentru Victor Petrini tot atâtea încercări de a descoperi cauzele care au dus la evenimentele

dramatice şi neaşteptate din experienţa personală, caută explicaţii pentru statutul său de **victimă a mecanismelor sociale şi politice**. Remarcabil este faptul că protagonistul rezistă cu **stoicism** loviturilor Sorţii nemiloase şi omnipotente, fiind totuşi un **învingător** în sensul păstrării, cu încrâncenare, a valorilor sacre, a credinţei în propriile idei şi concepţii: „Ideile sunt viaţa noastră! Ne facem despre noi înşine şi despre lume o idee sau un sistem de idei şi nu renunţăm la ele nici atunci când vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii şi, uneori, în condiţii excepţionale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea şi viaţa. Compromisul cu ideile e un lucru tragic." (**Marin Preda**)

Registrele stilistice variate, de la ***limbajul cult, filozofic***, la cel ***colocvial*** sau ***argotic***, conferă romanului originalitate şi complexitate epică iar, adesea, efecte comice. Relatarea confesivă a lui Victor Petrini „alternează realismul sumar, publicistic, cu fantezia caricaturală proza de aventuri cu cea de idei, într-un stil original, accesibil şi inegal" (**Nicolae Manolescu**).

„Operă epică de mare întindere, cu numeroase personaje surprinse în episoade dramatice, zguduitoare sau ilariant-groteşti, cronică a unei întregi perioade istorice, romanul ***Cel mai iubit dintre pământeni*** e totodată o mărturisire făcută la persoana întâi, în împrejurări decisive pentru existenţa unui om. El se simte împins în chip firesc să amestece evenimentele politice contemporane şi figuri notabile ale vremii cu datele biografiei sale, să istorisească întâmplări trăite nemijlocit, intimităţi conjugale şi fapte de o influenţă covârşitoare asupra vieţii sociale, să-şi comenteze experienţa adunată pe toate planurile existenţei". **(Ov. Crohmălniceanu)**

PERSONAJ DRAMATIC*

Personaj de comedie

NAE CAŢAVENCU***

Personaj comic ◆ **personaj dramatic** ◆ tipul demagogului ◆ tipul parvenitului (arivistul)

(Epoca marilor clasici)

„O scrisoare pierdută"
de Ion Luca Caragiale
(autor canonic)

Ion Luca Caragiale (1852-1912), dramaturg, prozator, poet, publicist, a lăsat literaturii române o operă complexă şi originală, alcătuită din comedii, nuvele, momente şi schiţe, prin intermediul cărora scriitorul face o adevărată radiografie a societăţii româneşti, inaugurând o epocă literară de înaltă valoare artistică, atât din punct de vedere tematic, cât şi al limbajului surprins cu măiestrie neegalată până astăzi. Sarcastic şi necruţător, Caragiale satirizează sclipitor incultura, imoralitatea, corupţia, prostia omenească în cea mai largă accepţie a cuvântului, toate acestea fiind îmbrăcate în mantia transparentă a unei spoieli de cultură, a unui parvenitism provocator, atitudini ce se manifestă nu numai la indivizi izolaţi, ci la întregi categorii sociale.

Comedia „O scrisoare pierdută" de I.L.Caragiale s-a jucat cu un succes răsunător pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la data de **13 noiembrie 1884**.

„O scrisoare pierdută" este o **comedie realistă de moravuri sociale şi politice**, satirizate prin intermediul **personajelor ridicole**, a căror dorinţă de parvenire provoacă **situaţii comice şi conflicte dramatice**.

Nae Caţavencu, ***avocat, directorul ziarului „Răcnetul Carpaţilor", şeful opoziţiei politice*** din judeţ, întruchipează **arivistul şi demagogul,** personaj construit cu mijloacele ***comicului.*** El este reprezentantul unei adevărate „şcoli" de **frazeologie patriotardă** (fals patriotism-*n.n.*), motivată prin ***lipsa de conţinut a ideilor*** exprimate cu emfază. Caţavencu este ***fondator şi preşedinte*** al Societăţii Enciclopedice „Aurora Economică Română", de la care sustrăgea sume importante şi a cărei abreviere -A.E.R.- sugerează statutul de activitate fantomă. Dovada

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, *autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

ilegalităţilor financiare este poliţa falsificată pe care o găseşte, fără efort, Trahanache şi prin care Caţavencu îşi însuşise fraudulos 5000 de lei din fondurile societăţii: „Girurile astea două cu care onorabilul d.Caţavencu a ridicat cinci mii de lei de la Soţietate, sunt tot pentru enteresul ţării?".

Însuşirile caracteriale reies, ***în mod indirect***, din atitudinea, faptele şi vorbele acestui politician, iar ***în mod direct*** din didascalii sau din relaţiile cu celelalte personaje, ***conflictul dramatic*** fiind realizat prin întreaga ***varietate a comicului***.

Nae Caţavencu este ***ridicol***, principalele trăsături decurgând din manifestarea diversificată a ***comicului***, care defineşte ***contradicţia dintre esenţă şi aparenţă***. Patron de ziar şi conducătorul opoziţiei politice, Caţavencu *vrea să pară* un cetăţean onorabil, obligat prin statutul de ziarist să informeze opinia publică despre moravurile amoroase ale prefectului, dar *în esenţă* este un **şantajist** josnic, folosind scrisoarea ca unealtă pentru parvenirea politică: „Vreau... mandatul de deputat, iată ce vreau: nimic altceva!". Caţavencu este ***caracterizat direct de alte personaje*** ale comediei: pentru prefect, el este „mizerabilul", „infamul", „canalia", iar Trahanache îl defineşte „mişelul de Caţavencu".

Şef al grupării de opoziţie, Nae Caţavencu se comportă **fără niciun scrupul** în lupta politică. El ajunge în posesia scrisorii de amor (pierdute de Zoe) prin **înşelăciune** şi **viclenie**: îl surprinde pe Cetăţeanul turmentat citind o scrisoare şi, recunoscând scrisul prefectului, Caţavencu îl invită „la o ţuică", îl îmbată şi-i fură documentul. În **ambiţia** sa nemărginită **de a parveni**, de a ocupa un loc în Parlament, Caţavencu nu se sfieşte să cerşească postul de deputat în schimbul scrisorii, recurgând la **şantaj**: „vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme, vreau ceea ce merit în oraşul ăsta de gogomani unde sunt cel dintâi ... între fruntaşii politici [...] Vreau... mandatul de deputat, iată ce vreau: nimic altceva!". ***Comicul de limbaj*** îi ilustrează **prostia**, deoarece el se autoinclude între „gogomanii" politici din fruntea judeţului.

Alte trăsături ale omului politic reies, ***indirect,*** din ***replicile*** şi ***faptele ridicole.*** **Parvenit, şantajist, grosolan şi impostor**, se conduce după deviza „scopul scuză mijloacele", pusă însă, din pricina **inculturii**, pe seama „nemuritorului Gambetta", pe care-l confundă cu Niccolo Machiavelli, celebru, de altfel, pentru invincibilul principiu al parvenitismului. Caţavencu este **înfumurat** şi **impertinent** atâta timp cât se află în posesia scrisorii, arma şantajului („Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!"), dar devine **umil, slugarnic** şi **linguşitor** atunci când pierde scrisoarea: „În sănătatea iubitului nostru prefect! Să trăiască pentru fericirea judeţului nostru!". Prin ***comicul de situaţie*** reies, ***în mod***

indirect, şi alte trăsături ale lui Caţavencu. **Lipsit de demnitate** şi de coloană vertebrală, el conduce manifestaţia festivă în cinstea rivalului său politic, Dandanache, **fără niciun scrupul**, intuind că şansa de a câştiga în viitor este legată de Zoe şi nu de Trahanache.

Contradicţia dintre esenţă şi aparenţă defineşte, ***indirect***, **perfidia** lui Caţavencu în relaţia cu „venerabilul" Zaharia Trahanache, care declară că n-are „nici în clin, nici în mâneci" cu Nae Caţavencu, ba, dimpotrivă, sunt chiar inamici politici. În ***esenţă***, directorul ziarului „Răcnetul Carpaţilor" îl chemase la redacţie ca să-l ameninţe cu publicarea scrisorii de amor a Zoei, însă ***aparenţa*** sub care maschează **şantajul** se manifestă printr-o atitudine plină de condescendenţă şi de grijă faţă de Trahanache, care-i reproduce întocmai cuvintele: „Îmi pare rău că ne-am răcit împreună, zice el, că eu totdeauna am ţinut la d-ta ca la capul judeţului nostru". Prefăcându-se că-l consolează, Caţavencu îi strecoară cu subtilitate avertizarea scandalului, în timp ce-l învăluie în „delicateţuri": „Mi-e teamă[...] că o să fie o lovitură dureroasă pentru d-ta, şi ar fi trebuit să te pregătesc mai dinainte, d-ta un bărbat aşa de, şi aşa de...". De la ***aparentul respect*** cu care-l întâmpină pe Trahanache, „Venerabile-n sus, venerabile-n jos", Caţavencu ajunge repede la **şantajul transparent exprimat**, ameninţându-l că scrisorica de amor va fi publicată în gazetă şi pusă în „cercevea ca s-o vază oricine-o pofti". **Ipocrizia** personajului atinge apogeul în ***finalul*** piesei, când, deşi învins, face urări emfatice la festivitatea electorală: „În sănătatea venerabilului şi imparţialului nostru prezident, Trahanache!".

Demagogia este principala trăsătură de caracter a lui Caţavencu, reieşită, ***indirect***, din ***replicile*** personajului -„nu braţul care loveşte, voinţa care ordonă e de vină"-, iar atunci când ea îmbracă **forme patriotarde**, personajul este de un ***ridicol*** desăvârşit: „Nu voi, stimabile, să ştiu de Europa d-tale, eu voi să ştiu de România mea şi numai de România...". ***Comicul de limbaj*** se manifestă mai ales în discursurile politicianului, care reliefează personajul **semidoct**, dar **infatuat, plin de importanţă.** Atunci când ia cuvântul la adunarea electorală care precede alegerile, Caţavencu îşi construieşte cu **ipocrizie** „o poză" de patriot îngrijorat de soarta ţării, rostind cu greu cuvintele din cauza emoţiei care-l îneacă, dramaturgul evidenţiind aceste **atitudini ridicole** prin ***didascalii***: „Iertaţi-mă, fraţilor, dacă sunt mişcat, dacă emoţiunea mă apucă aşa de tare... suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune şi eu... *(plânsul îl îneacă mai tare.)*... Ca orice român, ca orice fiu al ţării sale... în aceste momente solemne... *(de abia se mai stăpâneşte)* mă gândesc... la ţărişoara mea... *(plânsul l-a biruit de tot)* la România... *(plânge)*... la fericirea ei!... la progresul ei!...

la viitorul ei! *(plâns cu hohot. Aplauze zguduitoare)*". În **final**, Caţavencu susţine o alocuţiune în care elogiază, **demagogic**, victoria democraţiei în recentele alegeri, cu aceleaşi fraze pompoase şi nonsensuri ale ***limbajului comic***: „După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat!". Cu un **tupeu fără margini**, el accentuează „avantajele progresului" şi „binefacerile unui sistem constituţional", deşi constituţia fusese izbitor încălcată prin falsificarea alegerilor. **Ignoranţa** lui Caţavencu este evidenţiată, ***indirect***, prin ***nonsensul afirmaţiilor*** - „Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire"; „Societatea noastră, dar, noi, ce aclamăm noi? Aclamăm munca, travaliul care nu se face deloc în ţara noastră". Aceeaşi **lipsă elementară de cultură** rezultă şi din ***confuzii semantice***, Caţavencu numindu-i „capitalişti" pe locuitorii capitalei, iar el ***autocaracterizându-se*** „liber-schimbist", adică persoana care promovează libertatea comerţului, neamestecul statului în treburile întreprinzătorului capitalist şi nicidecum sensul „flexibil în concepţii", cum ar fi vrut să se autodefinească.

Prin ***comicul onomastic***, se sugerează, ***indirect***, **firea de mahalagiu**, de **palavragiu** a lui **Caţavencu**, întrucât *caţă* înseamnă persoană răutăcioasă, cicălitoare, iar cuvântul *caţaveică* numeşte o haină cu două feţe, de unde reies, ***indirect***, **ipocrizia şi demagogia** individului.

În studiul intitulat ***„Comediile d-lui Caragiale"***, **Titu Maiorescu** apără valoarea estetică a operei şi demonstrează că întreaga creaţie artistică reliefează realitatea politică şi socială a epocii, dând astfel o replică usturătoare inamicilor scriitorului, susţinând totodată rolul moralizator al artei, care îşi propune să îndrepte tarele şi moravurile politice şi sociale, iar în cazul lui Caragiale acestea se corijează prin râsul batjocoritor.

ZAHARIA TRAHANACHE*

Personaj comic ◆ **personaj dramatic** ◆ tipul demagogului ◆ tipul încornoratului ◆ tipul politicianului vicios

(Epoca marilor clasici)

„O scrisoare pierdută"
de Ion Luca Caragiale
(autor canonic)

Ion Luca Caragiale (1852-1912) a rămas definitiv în literatura română printr-o operă monumentală, alcătuită din comedii, nuvele, momente şi schiţe, prin intermediul cărora scriitorul se remarcă prin arta compoziţiei, fiind cel mai priceput **creator de caractere** din literatura română, profilate mai ales în cele **patru comedii: *„O noapte furtunoasă", „Conu Leonida faţă cu reacţiunea", „O scrisoare pierdută"* şi *„D-ale carnavalului"***.

Comedia *„O scrisoare pierdută"* de I.L.Caragiale s-a jucat cu un succes răsunător pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la data de **13 noiembrie 1884.**

Comedie realistă de moravuri sociale şi politice, ilustrând **dorinţa de parvenire** a oamenilor politici între care se nasc aprige **conflicte** în timpul campaniei electorale pentru alegerea de deputaţi, „O scrisoare pierdută" excelează prin **situaţii comice şi tipologiile umane** care fac „concurenţă stării civile" (**G.Ibrăileanu**).

Zaharia Trahanache întruchipează **tipul încornoratului,** dar ca **om politic** el îndeplineşte importante funcţii în judeţ: **„prezidentul comitetului permanent, comitetului electoral, comitetului şcolar, comitetului agricol şi al altor comitete şi comiţii"**. Şeful partidului din judeţul X, el se bucură de o veche şi solidă **autoritate**, de **prestigiu** recunoscut chiar şi de opoziţie „am ţinut la dumneata ca la capul judeţului nostru" (Caţavencu).

Însuşirile caracteriale reies, ***în mod indirect***, din atitudinea, faptele şi vorbele venerabilului politician, iar ***în mod direct*** din didascalii sau din opiniile/ relaţiile cu celelalte personaje, ***conflictul dramatic*** fiind realizat prin întreaga ***varietate a comicului***.

Zaharia Trahanache este **un personaj ridicol**, principalele trăsături decurgând din manifestarea diversificată a ***comicului***, care defineşte

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

contradicţia dintre esenţă şi aparenţă. „Prezidentul" partidului de guvernământ din judeţul X este numai **aparent naiv**, fiind în ***esenţă*** un **politician abil**, care dirijează cu mână forte interesele partidului, deoarece „de la partidul întreg atârnă binele ţării şi de la binele ţării atârnă binele nostru...". Cu toate că ***pare*** „moale", senil şi neîncrezător în autenticitatea scrisorii, o învaţă pe dinafară cu uşurinţă, apoi i-o explică prefectului cu o subtilă şi usturătoare ironie. Deşi ***aparent*** **lipsit de energie, ramolit** şi **plat în gândire,** găseşte imediat poliţa falsificată de Caţavencu pentru a avea o armă de contraşantaj şi chiar dacă se pare că nu ştie despre relaţia amoroasă dintre Fănică şi Zoe, în ***esenţă*** el îi este recunoscător prefectului pentru că „i-a făcut şi-i face servicii" şi-i urează acestuia să trăiască „pentru fericirea prietinilor lui!".

Susţinător al integrităţii morale, „venerabilul neica Zaharia", „stâlpul" local al partidului de guvernământ, **practică înşelăciunea cu un calm imperturbabil** atât în familia sa, cât şi ca şef al partidului. El falsifică listele cu alegători şi, împreună cu Farfuridi şi Brânzovenescu, calculează voturile simpatizanţilor, chiar dacă aceştia nu mai aveau averea necesară care să le confere dreptul electoral şi ar fi trebuit şterşi de pe liste: „Ai puţintică răbdare... Da' dacă-l putem aduce să voteze cu noi?".

Atunci când prestigiul şi reputaţia lui sunt în pericol, se plânge de matrapazlâcurile politice şi constată „A, ce coruptă soţietate, nu mai e moral, nu mai sunt prinţipuri, nu mai e nimic: enteresul şi iar enteresul". ***Atitudinea*** faţă de adversarul său politic, Nae Caţavencu, accentuează ***indirect*** faptul că **meschinul** Trahanache se comportă după cum îi dictează „enteresul". La început, când ziaristul îl ameninţă cu publicarea scrisorii, neica Zaharia îl urăşte şi este indignat de lichelismul acestuia -„zi-i mişel şi pace!"-, însă în final, când Caţavencu devine „d-ai noştri", îi este simpatic: „Ei, aici mi-ai plăcut! bravos! să trăieşti!". Răspunsul prompt al lui Caţavencu reliefează pervertirea alegerilor şi nicidecum corectitudinea imparţială a lui „neica Zaharia", care îşi urmăreşte cu tenacitate interesul personal: „În sănătatea venerabilului şi imparţialului nostru prezident, Trahanache!".

Politician abil, ştie că funcţia sa în partid depinde de şefii de la „Centru" şi se supune manipulării acestora. El susţine, disciplinat, „candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg" şi se conduce după deviza: „de la partidul întreg atârnă binele ţării şi de la binele ţării atârnă binele nostru...".

Zaharia Trahanache este **încornorat**, dar îi convine - din comoditate şi din calcul - triunghiul conjugal, care-i asigură o viaţă tihnită în familie. **Vanitos şi ridicol** prin ***contrastul dintre aparenţă şi esenţă***, „venerabilul" şi paşnicul Trahanache reacţionează brutal atunci când este acuzat de trădare politică.

Ignoranţa personajului reiese, ***indirect***, din ***comicul de limbaj***, dovadă fiind ***ticul verbal*** „ai puţintică răbdare", iar **incultura** se manifestă şi prin repetarea mecanică a unor ***truisme***, preluate din scrisoarea fiului său „de la facultate", pe care-l citează cu **emfază**: „Tatiţo, unde nu e moral, acolo e corupţie şi o soţietate fără prinţipuri va să zică că nu le are".

Numele său este definitoriu pentru ***comicul onomastic***, atât de expresiv pentru caracterul personajelor din comediile lui Caragiale. Zaharia, sugerează zahariseală, moliciune, ramolisment, iar Trahanache, faptul că poate fi modelat uşor (trahana = cocă moale) de către superiorii „de la Centru" sau de „enteres", dar mai ales de Zoe. Numai că, ***aparenta*** lentoare a lui Trahanache - „ai puţintică răbdare" - este, în fond, o abilă armă politică, pe care personajul o foloseşte cu pricepere.

Comicul de situaţie este relevant în scena IV din actul I, când Trahanache îl consolează pe Tipătescu, susţinând că scrisoarea de amor este o plastografie (un fals-*n.n.*) ordinară, deşi scrisul seamănă atât de bine, încât „să zici şi tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri!". Trahanache îi redă, din memorie, textul scrisorii, adăugând, **aluziv**, explicaţiile împrejurărilor concrete, precise, identificând exact momentul întâlnirii amoroase dintre cei doi, amplificând cu subtilitate spaima prefectului: „Scumpa mea Zoe, venerabilul *(adică eu)* merge deseară la întrunire *(întrunirea de alaltăieri seara)*. - Eu *(adică tu)* trebuie să stau acasă, pentru că aştept depeşi de la Bucureşti, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aştepta, prin urmare, şi vino tu *(adică nevastă-mea, Joiţica)*, la cocoşelul tău *(adică tu)* care te adoră, ca totdeauna, şi te sărută de o mie de ori, Fănică...". Dramaturgul accentuează, ***în mod direct,*** în ***didascalii,*** **atitudinea aluzivă** a lui neica Zaharia, care stârneşte **reacţia disperată** a prefectului: *„(priveşte lung pe Tipătescu, care e în culmea agitaţiei)*".

Prin ***didascalii*** (parantezele autorului) şi ***indicaţii scenice*** (sugestii regizorale), care sunt adevărate fişe de ***caracterizare directă***, dramaturgul îşi „mişcă" personajele, le dă viaţă şi credibilitate, făcându-le atât de reale, încât trăiesc şi în zilele noastre. Lângă numele lui Trahanache, dramaturgul scrie *„(placid)"*, *„(cu candoare)"*, sugerând „zahariseala", dar şi calmul imperturbabil ori „diplomaţia" personajului în faţa inamicilor politici.

În comediile sale, **I.L.Caragiale** rămâne fidel propriei concepţii, conform căreia **cuvântul este cea mai sinceră exprimare a gândirii**, riscul cel mai mare prin care se poate demasca prostia, incultura, demagogia şi fariseismul: „Niciodată gândirea n-are alt vrăjmaş mai cumplit decât vorba, când aceasta nu-i vorbă supusă şi credincioasă, nimic nu arde pe ticăloşi mai mult ca râsul".

ZOE TRAHANACHE*

Personaj comic ◆ **personaj dramatic** ◆ tipul cochetei ◆ personaj feminin
(Epoca marilor clasici)

„O scrisoare pierdută"
de Ion Luca Caragiale
(autor canonic)

Ion Luca Caragiale (1852-1912) a rămas definitiv în literatura română printr-o operă monumentală, alcătuită din comedii, nuvele, momente şi schiţe, prin intermediul cărora scriitorul face o adevărată radiografie a societăţii româneşti, inaugurând o epocă literară de înaltă valoare artistică, atât din punct de vedere tematic, cât şi al limbajului surprins cu măiestrie neegalată până astăzi. Caragiale satirizează sclipitor incultura, imoralitatea, corupţia, prostia omenească în cea mai largă accepţie a cuvântului, toate acestea fiind îmbrăcate în mantia transparentă a unei spoieli de cultură, a unui parvenitism provocator, atitudini ce se manifestă nu la indivizi izolaţi, ci la întregi categorii sociale.

Comedia ***„O scrisoare pierdută"*** de **I.L.Caragiale** s-a jucat cu un succes răsunător pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, la data de **13 noiembrie 1884**.

Piesa „O scrisoare pierdută" este o **comedie realistă de moravuri sociale şi politice**, în care Caragiale ilustrează **dorinţa de parvenire** a burgheziei în timpul campaniei electorale pentru alegerea de deputaţi. Pe fondul agitaţiei oamenilor politici aflaţi în campanie electorală, se nasc **conflicte** între reprezentanţii opoziţiei - Caţavencu şi grupul de „intelectuali independenţi" - şi membrii partidului de guvernământ- Ştefan Tipătescu, Zoe, Zaharia Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu, **personaje ridicole** puse în **situaţii comice**, cu scopul de **a satiriza moravurile sociale şi politice** ale vremii.

Zoe Trahanache, **soţia lui Zaharia Trahanache** şi **amanta lui Tipătescu**, este singurul personaj feminin al lui Caragiale care reprezintă **doamna distinsă** din societatea burgheză, nefăcând parte, ca celelalte eroine, din lumea mahalalelor. Zoe întruchipează **tipul cochetei**, este **inteligentă, autoritară, ambiţioasă** şi îşi impune voinţa în faţa oricui. Marchează în comedie **triunghiul conjugal**, prin care Caragiale ***satirizează*** tarele morale ale societăţii burgheze.

***Pentru eseu privind relaţia dintre două personaje, vă recomandăm cartea *"Cupluri de personaje, paralele şi sinteze literare"*, autor prof.Mariana Badea, editura Badea &Professional Consulting.*

Comicul de caracter reliefează **însuşirile** ce reies, ***în mod indirect***, din atitudinea, faptele şi vorbele doamnei Trahanache, iar ***în mod direct*** din didascalii sau din opiniile celorlalte personaje, ***conflictul dramatic*** fiind realizat prin întreaga ***varietate a comicului***.

Zoe este **un personaj caricatural**, principalele trăsături decurgând din manifestarea diversificată a ***comicului***, care defineşte ***contradicţia dintre esenţă şi aparenţă.*** Zoe *vrea să pară* o doamnă distinsă, o soţie fidelă şi o familistă autentică, însă *esenţa* caracterului său este minciuna, adulterul şi perfidia. Atunci când pierde scrisoarea de amor este disperată din cauza pericolului de prăbuşire a întregului eşafodaj de moralitate pe care şi-l construise cu atâta abilitate.

Comicul de situaţie defineşte structura imorală a eroinei. Doamna Trahanache avea, de 8 ani, o relaţie amoroasă cu prefectul Ştefan Tipătescu şi este, în piesă, ***pretextul dramatic*** din cauza căruia se declanşează toată agitaţia deoarece pierde, din neatenţie, scrisorica de amor primită de la amant. Documentul devine instrumentul şantajului politic în mâna lui Caţavencu, adversarul politic al soţului şi al amantului ei. Caţavencu o ameninţă că publică scrisoarea în „Răcnetul Carpaţilor", dacă nu capătă în schimb postul de deputat. Ca urmare, Zoe se dovedeşte **o luptătoare** hotărâtă şi foloseşte **tot arsenalul de arme feminine** ca să-şi salveze onoarea. Pentru a-l convinge pe Tipătescu să accepte candidatura lui Caţavencu, ea recurge la ***rugăminţi şi lamentaţii*** - „Fănică, dacă mă iubeşti, dacă ai ţinut tu la mine măcar un moment în viaţa ta, scapă-mă, scapă-mă de ruşine", după care trece la ***ameninţarea cu sinuciderea*** - „Trebuie să-mi cedezi, ori nu şi atuncea mor şi dacă mă laşi să mor, după ce-oi muri poate să se întâmple orice". Cu o **energie impresionantă** la o femeie ce părea sensibilă şi neajutorată, ea se dovedeşte a fi o **combatantă aprigă** şi ameninţă: „Am să lupt cu tine, om ingrat şi fără inimă".

Deşi în epocă *femeile nu aveau dreptul la vot*, ea îşi impune candidatul, pe Nae Caţavencu, în numele unui interes strict personal, acela de a căpăta scrisoarea de amor, altfel şi-ar fi distrus prestigiul şi poziţia socială, viaţa tihnită şi lipsită de griji de care beneficia din plin: „Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Caţavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Caţavencu. În sfârşit, cine luptă cu Caţavencu luptă cu mine...". Pendulând între soţ şi amant cu **inteligenţă şi abilitate**, conduce din umbră manevrele politicii, toţi fiind conştienţi de puterea şi influenţa ei - „al dumneavoastră, coane Fănică şi-al coanii Zoiţica"- (Pristanda). Are asupra bărbaţilor **o seducţie aparte**, care o face **înţelegătoare, generoasă**, săvârşind cu delicateţe gestul de iertare a lui Caţavencu atunci când îşi

recapătă „scrisorica", asigurându-se cu **abilitate** de devotamentul acestuia pentru a conduce festivitatea alegerilor, consolându-l că aceasta „nu-i cea din urmă Cameră". Cetăţeanul turmentat închină şi el: „În cinstea coanii Joiţichii că e damă bună!".

Caracterizarea Zoei se face atât în ***mod indirect***, prin vorbele, faptele şi gândurile eroinei, precum şi ***direct*** de către celelalte personaje. Pe lângă ***dialog şi monolog,*** o modalitate aparte o constituie referirile lui Caragiale, cuprinse în ***didascalii*** (parantezele autorului) ori ***indicaţii scenice*** (sugestii regizorale), prin care dramaturgul îşi „mişcă" personajele, le dă viaţă şi credibilitate, făcându-le atât de reale, încât trăiesc şi în zilele noastre.

Didascaliile sunt, la Caragiale, adevărate ***fişe de caracterizare directă***. De pildă, atunci când Zoe îl întâlneşte pe Trahanache prima oară după aflarea existenţei scrisorii, dramaturgul notează: *„(începând să se jelească şi căzându-i ca leşinată în braţe)"*, pentru a sugera **şiretenia** femeii de a părea sensibilă şi distrusă de supărare, iar puţin mai jos , *„(toţi o îngrijesc)"*, care trimite aluziv la ideea că Zoe se bucura de simpatia bărbaţilor, asupra cărora exercita o seducţie deosebită. **Tertipurile feminine** ale Zoei sunt surprinse sugestiv: *„(începând să se jelească şi căzându-i ca leşinată în braţe)", („zdrobită)", „(revenindu-i deodată toată energia)", „(cu energie crescândă)".*

În comediile sale, I.L.Caragiale rămâne fidel propriei concepţii, conform căreia **cuvântul este cea mai sinceră exprimare a gândirii**, riscul cel mai mare prin care se poate demasca prostia, incultura, demagogia şi fariseismul: „Niciodată gândirea n-are alt vrăjmaş mai cumplit decât vorba, când aceasta nu-i vorbă supusă şi credincioasă, nimic nu arde pe ticăloşi mai mult ca râsul".

GELU RUSCANU

Personaj de dramă ◆ **personaj dramatic modern** ◆ tipul intelectualului
(Perioada interbelică)

„Jocul ielelor"
de Camil Petrescu
(autor canonic)

Camil Petrescu (1894 – 1957) este un scriitor analitic atât în romane, cât şi în piesele de teatru, construind personaje frământate de idealuri ce rămân la stadiul de teorie (utopice), intelectuali lucizi trăind în lumea ideilor pure, care sunt imposibil de aplicat în realitatea concretă.

Titlul dramei psihologice *„Jocul ielelor"* ilustrează concepţia artistică a lui Camil Petrescu, potrivit căreia omul care vede idei absolute este mistuit lăuntric de jocul lor halucinant şi pedepsit, întocmai cum cel care are cutezanţa să privească dansul ielelor moare sau înnebuneşte, oricum devine neom. Penciulescu sesizează dominaţia absolutului şi a ideilor pure de dreptate şi iubire care-l torturează pe intelectualul Ruscanu şi afirmă despre acesta că „nu vede lucruri", ci „vede numai idei".

Gelu Ruscanu, personajul principal al dramei, este simpatizant al ideilor socialiste şi directorului ziarului de stânga, „Dreptatea socială". Fiu de magistrat, **însetat de dreptatea absolută**, de o echitate umană perfectă, Gelu Ruscanu, pledează cauza proletariatului supus nedreptăţilor sociale şi politice exercitate de un capitalism imperfect.

Prin procedeu artistic modern*, portretul fizic** este realizat ***în mod direct de dramaturg în ***didascalii***, ***şi scoate în evidenţă structura spirituală a protagonistului***: „Gelu e un **bărbat ca de 27-28 de ani** de o **frumuseţe mai curând feminină**, cu un soi de **melancolie în privire**, chiar când face acte de energie. Are **nervozitatea instabilă** a animalelor de rasă. **Priveşte** totdeauna **drept în ochi** pe cel cu care vorbeşte şi asta-i dă o **autoritate neobişnuită**. Destul de **elegant** îmbrăcat, deşi fără preocupări anume", înfăţişarea personajului sugerează ***indirect*** **nobleţea** genetică a tatălui său, **înclinaţia spre meditaţie**, de unde venea şi acea „melancolie în privire", **onestitatea şi francheţea** cu care privea în ochi pe interlocutor, ceea ce îi conferă o **autoritate de lider de opinie** asupra celorlalţi.

Portretul etic al protagonistului reiese ***indirect*** din trăirile interioare şi zbuciumul sufletesc, reliefate prin ***analiza psihologică*** a stărilor trăite în profunzime de **intelectualul însetat de absolut, chinuit**

de incertitudini şi de carenţele societăţii, toate aceste modalităţi înscriindu-se în formula artistică de construire a ***personajului modern***.

Ca toţi eroii camilpetrescieni, **intelectuali lucizi însetaţi de absolut, inflexibili şi inadaptaţi superior, orgolioşi în aspiraţii**, Gelu Ruscanu este ***un învins***, fiind ***devorat spiritual de propriile idealuri*** ce nu puteau fi concretizate în realitatea socială. Trăind în **lumea ideilor pure**, Gelu Ruscanu este incapabil să rămână nepăsător la imperfecţiunile vieţii pline de compromisuri, fiind dominat de **hybris** (mândrie nemăsurată a unui individ, supraapreciere a forţelor şi libertăţii sale în confruntarea cu destinul-*n.n.*).

Concepţia literară a lui Camil Petrescu, reflectată atât în proză cât şi în dramaturgie, poate fi concentrată în ***replica*** lui Gelu Ruscanu, referitoare la drama **intelectualului lucid**: ***„Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci, atâta dramă..."***. Aşadar, **intelectual lucid, analitic**, Gelu Ruscanu întruchipează ***personajul modern*** înclinat către *idealizarea valorilor umanităţii*, cum ar fi ***dreptatea şi iubirea***, pe care le *percepe în mod absolut*, din care cauză trăieşte drama inflexibilităţii conştiinţei, a pasiunii analizate cu ***luciditate***, amplificând semnificaţia unui gest, a unei priviri, a unui cuvânt până la proporţii catastrofale. Ca ***formulă artistică modernă*** specifică lui Camil Petrescu, se manifestă aici ***autenticitatea***, care constituie esenţa noului în creaţia lui literară: perceperea realităţii numai prin propria conştiinţă.

Chinuit de frământări, dominat de scepticism şi tensiune intelectuală, Gelu Ruscanu este asemenea tatălui său, obsedat de „aceeaşi sete cu neputinţă de astâmpărat, aceeaşi **nebunie a absolutului**". Moştenind de la el **un suflet tulburat şi chinuit** din cauza imperfecţiunilor vieţii reale, Gelu trăieşte în lumea ideilor pure, dorind totul cu sete şi patimă şi, pătrunzător ca şi acesta până la esenţe, „vedea parcă prin lucruri...".

Personaj modern, Gelu este **spirit absolutizant** şi trăieşte ***drame de conştiinţă***, întrucât „nălucirile" lui nu se pot aplica în viaţa reală, aşa cum constată Maria: „Vrei să strângi totul în cămaşa de forţă a ideilor tale". ***Ideea justiţiei supreme*** stă sub semnul principiului absolut al dreptului roman, exprimat prin dictonul latin „Pereat mundus, fiat justitia!" *(Să piară lumea, dar să se facă dreptate!)*. Concepţia este periculoasă prin asumarea sibilică (profetică) a consecinţelor fatale ce decurg din aplicarea acestui ideal şi Gelu Ruscanu conştientizează ***utopia dreptăţii absolute***, pe care o doreşte viabilă, încercând o aplicare a acesteia prin presiunea tenace făcută asupra lui Sineşti de a demisiona din funcţia de ministru al Justiţiei. Numai faptul că Şerban Saru-Sineşti putea fi

suspectat de crimă (că ar fi ucis-o pe bătrâna Manitti ca să-i ia averea) era un motiv suficient de concludent ca să nu mai poată ocupa cel mai înalt fotoliu în Ministerul Justiției. Ruscanu amenință cu publicarea în gazetă a scrisorii în care Maria dezvăluia bănuielile sale și împrejurările privind posibila crimă comisă de soțul ei.

Intelectual încătușat al absolutului, protagonistul se înscrie în ***modernismul epocii interbelice***. **Intransigent și obstinat** (îndărătnic, refractar-*n.n.*), nu renunță la intenția de a publica scrisoarea și a-l demasca astfel pe ministrul Justiției, deși **este constrâns** prin puternice presiuni exercitate de persoane influente. Mătușa sa, Irena, consideră că Gelu are datorii morale față de Sinești, care-i salvase onoarea lui Grigore Ruscanu. Venit la redacție, Sinești însuși îi povestește lui Gelu despre tatăl său, pe care-l admirase pentru „înspăimântătoarea inteligență", având „aceeași nebunie a absolutului" ca și fiul. Maria Sinești, ale cărei scrisori Gelu le păstrase din perioada în care erau amanți, îl imploră și ea, în numele iubirii, să nu facă publică relația lor amoroasă, deoarece Șerban ar putea să-i ia copiii, sub acuzația că este o mamă desfrânată.

Deși **sfâșiat de durere** când află că tatăl său nu murise într-un accident stupid de vânătoare, ci se împușcase cu pistolul pe care i-l trimisese iubita lui, actrița vulgară Nora Ionescu, Gelu rămâne **inflexibil** în hotărârea de a dezvălui adevărul despre Sinești și-și susține idealul de dreptate, ***autocaracterizându-se***: „Am socotit totdeauna că dreptatea este absolută. Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși". **Luptător încrâncenat,** se încăpățânează să pună în practică dreptatea absolută, mai ales în rândul proletariatului, categoria umană cea mai nedreptățită: „De altfel, dați-mi voie să vă atrag luarea aminte asupra faptului că termenul «dreptatea» nici nu are plural. [...] Curios este că nedreptatea are plural: nedreptățile pe care le suferă muncitorimea, de pildă...".

Personaj modern, Gelu este **hipersensibil** și **lucid** (despică firul în patru), analizează cu minuțiozitate semnificația unui gest, a unei priviri, a unui cuvânt până la proporțiile unei catastrofe. **Spirit absolutizant și în iubire**, se desparte brusc și fără explicații de amanta sa, Maria Sinești, din pricina unui flirt nevinovat. El o văzuse în biblioteca unchiului ei stând foarte aproape de un bărbat, Gaian, care-i săruta mâinile, iar ea părea încântată: „Râsul tău alături de un bărbat străin nu exista pe lume, iar de atunci încoace există...". ***Scena*** evidențiază, ***indirect***, concepția că „iubirea nu poate admite greșeală, [...] iubirea e un tot sau nu e nimic...", ceea ce argumentează **intransigența** eroului.

Inadaptat superior, intelectual care nu admite compromisuri, Gelu Ruscanu manifestă înverșunare în bătălia permanentă cu ordinea

socială, afacerismul și politicianismul, susținând cu **obstinație** (încăpățânare–*n.n.*) punerea în practică a propriilor convingeri ideale despre existență. Gelu trăiește **drama inflexibilității conștiinței, a pasiunii analizate cu luciditate**. Printr-un ***monolog*** rostit în fața „măștii lui Voltaire", își rememorează erorile, conștientizând faptul că a fost inconsecvent în respectarea principiilor imuabile. Faptul că trădase încrederea lui Sinești și-l dezonorase prin relația amoroasă cu soția lui, precum și **atitudinea inflexibilă** față de inerentele greșeli omenești ale celor din jur îl fac să se simtă vinovat în raport cu sine însuși, cu propria conștiință.

Caracterizarea directă a protagonistului este realizată și prin ***opiniile celorlalte personaje*** ale dramei, ***formula estetică a relativismului înscriindu-se în modernismul camilpetrescian***. Penciulescu este singurul care descifrează concepția idealistă a lui Gelu Ruscanu, despre care afirmă că „nu vede lucruri", ci „vede numai idei", din care cauză își poreclise directorul „Saint-Just", adică „Sfântul Dreptate". Maria Sinești prețuiește superioritatea intelectuală a iubitului său, pe când Șerban persiflează idealismul protagonistului, considerând că năzuințele lui sunt iluzii și idei utopice. Praida, un inginer pragmatic și rațional, este impresionat de zbuciumul interior al lui Gelu Ruscanu cauzat de incertitudini și-l avertizează: „Tovarășe Ruscanu, ia seama, dezmeticește-te... nu te lăsa dus de șuvoiul întrebărilor și răspunsurilor fără sens [...]. În mocirla asta a îndoielii, cu cât te zbați mai mult, cu atât te duce mai afund...". Dar Gelu rămâne un **spirit absolutizant, însetat de dreptatea ideală** și anunță că demisionează de la conducerea ziarului „Dreptatea socială", argumentând cu faptul că el nu poate trăi decât în **autenticitate**, nu poate gândi și percepe lumea decât din punctul lui de vedere, prin ceea ce simte el, prin ceea ce se reflectă în propria conștiință: ***„eu nu pot să scriu decât ceea ce gândesc. Eu valorez cu condeiul atât cât valorează convingerile mele".***

Cea mai aspră și categorică judecată asupra modului de a fi și a gândi al lui Ruscanu o formulează Penciulescu, secretarul de redacție al gazetei, intuind drama protagonistului, care se simte prins în hora ielelor, ***„un joc... și eu sunt victima acestui joc... Victima acestui negoț cu idei".***

Se poate spune că protagonistul trăiește în ***lumea absolută a ideilor lui Platon*** și nu poate accepta mediocritatea. În ***finalul piesei***, Praida concluzionează cu tristețe că drama lui Gelu Ruscanu a fost generată de un **orgoliu excesiv (hybris)**, care i-a determinat și condus destinul: „Era prea inteligent ca să accepte lumea asta așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. [...] L-a pierdut **orgoliul** lui nemăsurat...".

Idealul dreptății este o utopie, Ruscanu conștientizează că „s-a destrămat hora ielelor", că toate concepțiile trebuie să se adapteze împrejurărilor și situațiilor individuale și, sfârtecat sufletește, fără alte repere existențiale, **se sinucide**, împușcându-se cu pistolul adus de Maria. El repetă, astfel, destinul tatălui său, care se omorâse cu pistolul adus de amanta sa. Gelu Ruscanu este **un învins**, devorat de propriile idealuri, **eșuând în plan social, familial, erotic, moral și intelectual**.

Criticul **Marian Popa** consideră însă că Gelu Ruscanu **„nu este un învins: ar fi fost învins dacă ar fi continuat să trăiască, dar moartea sa este moartea cauzei sale"**. (***„Camil Petrescu"***). Exegetul susține ideea că eroul este **un învingător** prin faptul că nu abdică de la idealurile sale, nu acceptă să facă niciun compromis: să nu publice scrisoare incriminatorie despre Saru-Sinești, să nu scrie despre delapidarea poetului Ion Zaprea sau despre intendentul Râpoi care fura din cimitir etc.

Camil Petrescu a construit **un personaj dramatic**, **o conștiință mereu tensionată**, care se zbuciumă din cauza neconcordanței între *trăirea interioară (subiectivă) și realitatea exterioară (obiectivă)*, ceea ce generează puternice tulburări psihice și un acut sentiment de vinovăție.

Stilul lui Camil Petrescu este anticalofil (împotriva scrisului frumos) și se particularizează prin ***formule estetice moderne***, care se concretizează prin interesul pentru stările difuze ale eroilor, prin exaltarea trăirilor, sondarea până în zonele cele mai adânci ale subconștientului. Conștiința eroului selectează acele fapte care vor duce la opțiunea finală a sinuciderii. ***Monologul interior constituie*** un procedeu artistic modern de reliefare a trăirilor lăuntrice, de reflectare asupra existenței.

Personaj de teatru postbelic

IONA

Perioada postbelică ◆ *personaj de teatru postbelic* ◆ **personaj de dramă** ◆ personaj neomodernist

„Iona"
de Marin Sorescu
(autor canonic)

„Iona", subintitulată de Marin Sorescu (1936-1996) „tragedie în patru tablouri", a fost publicată în **1968** în revista „Luceafărul" și face parte, alături de **„Paracliserul" și „Matca"**, dintr-o trilogie dramatică, intitulată sugestiv „**Setea muntelui de sare**". Titlul trilogiei este o ***metaforă*** care sugerează ideea că **setea de adevăr, de cunoaștere și de comunicare** este calea de care omul are nevoie pentru a ieși din absurdul vieții, din automatismul istovitor al existenței, iar cele trei drame care o compun sunt **meditații-parabole**, realizate prin ***ironie artistică***.

Într-un interviu privind semnificația dramei, Marin Sorescu a declarat: „Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții".

Iona este **personajul principal și eponim** (care dă numele operei - *n.n.*) al dramei (omonime), pentru conturarea căruia Marin Sorescu folosește ***tehnica modernă a monologului dialogat*** sau ***solilocviului*** (monolog rostit în prezența sau absența altui personaj, de care se face abstracție - *n.n.*). Iona se dedublează pe tot parcursul piesei, dialogând cu sine însuși pentru a pune în valoare idei privind existența și destinul uman, prin exprimarea propriilor reflecții, opinii sau concepții. Însuși dramaturgul precizează, în deschiderea piesei, această modalitate artistică, menționând: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și răspunde, se comportă ca și când în scenă ar fi două personaje. Se dedublează și se «strânge», după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice." ***Formula literară a solilocviului împletită cu influența biblică*** în conturarea personajului, precum și ***tematica filozofică*** atribuie dramei calitatea de **text aflat la graniță**, înscris în **neomodernismul literar**.

Eroul lui Marin Sorescu are la origine cunoscutul **personaj biblic Iona**, fiul lui Amitai, care fusese însărcinat în taină să propovăduiască, în cetatea Ninive, Cuvântul Domnului, întrucât păcatele omenirii ajunseseră

până la cer. După ce acceptă misiunea, Iona se răzgândeşte şi se ascunde pe o corabie cu care fuge la Tarsis. Dumnezeu îl pedepseşte pentru nesupunere, trimiţând un vânt ceresc care provoacă o furtună pe mare. Corăbierii, bănuind că Iona este cel care a atras mânia dumnezeiască, îl aruncă în valuri. Din poruncă divină, Iona este înghiţit de un monstru marin şi, după trei zile şi trei nopţi petrecute în burta peştelui în pocăinţă, „Domnul a poruncit peştelui şi peştele a vărsat pe Iona pe uscat".

Iona din piesă se deosebeşte de personajul biblic prin aceea că acesta din urmă este înghiţit de chit ca pedeapsă, pentru că voia să fugă de o misiune, pe când eroul lui Sorescu, deşi nu săvârşise niciun păcat, se află încă de la început „în gura peştelui" şi nici nu are posibilitatea eliberării în fapt.

O primă definire a lui Iona ar putea fi dată de titlu, interpretarea cuvântului format din particula „io" (domnul, stăpânul) şi „na", cu sensul familiar al lui „ia", motivând, eventual, numele personajului.

Iona este un **personaj neomodernist,** care exprimă strigătul tragic al individului însingurat, care face eforturi disperate de a-şi regăsi identitatea, neputinţa eroului de a înainta pe calea libertăţii şi de a-şi asuma propriul destin, raportul dintre individ şi societate, dintre libertate şi necesitate, dintre sens şi nonsens, ca problematică filozofică existenţială. În cele *patru tablouri* ale dramei, Iona apare într-o *triplă ipostază: pescar, călător şi auditoriu*.

Tabloul I îl plasează pe Iona „în gura peştelui", stând total nepăsător cu spatele la acesta şi cu faţa la imensa întindere de apă, marea, care sugerează libertate, aspiraţie, iluzie sau chiar o posibilă deschidere spre un orizont nelimitat al vieţii.

Iona este un **pescar ghinionist**, care, deşi îşi doreşte să prindă peştele cel mare, prinde numai „fâţe". Pentru a nu se demoraliza din cauza neputinţei impuse prin destin, atunci când vede „că e lată rău", îşi ia cu el un acvariu ca să pescuiască peştii care „au mai fost prinşi o dată". Din pricina nenorocului, Iona se simte **un ratat, un damnat**. Iona încearcă, strigându-se, să se regăsească, **să se identifice pe sine însuşi**, cugetând, ***prin solilocviu***, asupra relaţiei între viaţa care se scurge foarte repede şi moartea veşnică: „- Ce mare bogată avem! - Habar n-aveţi câţi peşti mişună pe aici. – Cam câţi? – Dumnezeu ştie: mulţi. – *(Cu uimire)* O sută? – Mai mulţi. – Cam cât a număra toată viaţa? – Mai mulţi. – Atunci, cât a număra toată moartea? – Poate, că moartea e foarte lungă. – Ce moarte lungă avem!".

Iona este **fascinat** de apa mării (ce ar putea semnifica viaţa) „plină de nade, tot felul de nade frumos colorate", care sugerează **capcanele sau**

tentaţiile vieţii, atrăgătoare, fermecătoare, dar periculoase pentru om. Iona îşi asumă această existenţă, deoarece „noi, peştii, înotăm printre ele *(nade)*, atât de repede, încât părem gălăgioşi". Visul oricărui om este să înghită una, pe cea mai mare, dar pentru Iona totul rămâne la nivel de **speranţă**, pentru că „ni s-a terminat apa".

Finalul tabloului îl prezintă pe Iona înghiţit de un peşte uriaş, cu care încearcă să se lupte, strigând după ajutor: „Eh, de-ar fi măcar ecoul!", sugerând **pornirea personajului într-o aventură a cunoaşterii, într-o călătorie iniţiatică de regăsire a sinelui**.

Tabloul II îl găseşte în „interiorul Peştelui I", în întuneric, ca semnificaţie a neputinţei de comunicare, ceea ce îl determină pe Iona să constate că „începe să fie târziu în mine. Uite, s-a făcut întuneric în mâna dreaptă şi-n salcâmul din faţa casei". Iona **vorbeşte mult**, ***logosul fiind expresia supravieţuirii***, „şi-am lăsat vorbă în amintirea mea" ca „universul întreg să fie dat lumii de pomană".

Monologul dialogat continuă cu ***puternice accente filozofice***, exprimând cele mai variate **idei existenţiale** care pun stăpânire pe gândurile eroului -„de ce trebuie să se culce toţi oamenii la sfârşitul vieţii"- ori **cugetări cu nuanţă sentenţioasă** „de ce oamenii îşi pierd timpul cu lucruri ce nu le folosesc după moarte?".

Iona doreşte să se simtă **liber**, „fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să şi tac. Să-mi ţin gura. Nu mi-e frică". Eroul îşi aminteşte povestea biblică a chitului, dar aceasta nu-l interesează decât în măsura în care ar fi ancorată în real, pentru că **nu cunoaşte soluţia ieşirii din situaţia limită** în care se află, reprezentată de „veşnica mistuire" a pântecelui de peşte. Iona găseşte un cuţit, semn al **libertăţii de acţiune** şi comentează lipsa de vigilenţă a chitului, de aceea consideră că „ar trebui să se pună un grătar la intrarea în orice suflet". De aici, reiese, ***indirect***, ideea că Iona este conştient de faptul că omul trebuie să procedeze la o selecţie lucidă a întâmplărilor, evenimentelor sau faptelor importante pentru el în viaţă. Cu o **înţelegere superioară** dată de experienţa de viaţă, eroul exprimă un şantaj sentimental („dacă mă sinucid?") cu **jovialitate şi comprehensiune** (putere de pătrundere în esenţa lucrurilor - *n.n.*) pentru imprudenţa chitului, care e tânăr, „fără experienţă", cuţitul sugerând o variantă, o cale de ieşire din această situaţie limită şi anormală: „sunt primul pescar pescuit de el".

În finalul tabloului, Iona devine **visător** şi se simte ispitit să construiască „o bancă de lemn în mijlocul mării", pe care să se odihnească „pescăruşii mai laşi" şi vântul. „Construcţia grandioasă", singurul lucru

bun pe care l-ar fi făcut în viaţa lui, ar fi „această bancă de lemn" având „de jur împrejur marea", comparabilă cu „un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului".

În ***tabloul III,*** Iona se află în „interiorul Peştelui II", care înghiţise, la rândul său, Peştele I şi în care există o „mică moară de vânt", care poate să se învârtească sau nu, simbol al zădărniciei, al donquijotismului. Ideile asupra cărora meditează Iona în acest tablou se referă la viaţă, la **condiţia omului în lume**, la **ciclicitatea existenţială a vieţii cu moartea**: „dacă într-adevăr sunt mort şi-acum se pune problema să vin iar pe lume?". Oamenii sunt copleşiţi de problemele vieţii şi-şi uită „fraţii", pierd din vedere faptul că sunt semeni şi sunt supuşi aceleiaşi condiţii de muritori, „neglijezi azi, neglijezi mâine, ajungi să nu-ţi mai vezi fratele", pierzând astfel din vedere sentimente profunde, relaţiile fireşti cu cei apropiaţi etc.

Apar doi figuranţi care „nu scot niciun cuvânt", Pescarul I şi Pescarul II, fiecare cu câte o bârnă în spate, pe care o cară fără oprire, surzi şi muţi (mitul Sisif), simbolizând oamenii ce-şi duc povara dată de destin, dar care nici nu se frământă pentru găsirea de motivaţii, fiind copleşiţi de rutină. **Dornic de comunicare**, Iona vorbeşte cu ei, vrând să le înţeleagă această condiţie umilă asumată ca o obligaţie, „aţi făcut vreo înţelegere cât trebuie să rămâneţi mâncaţi?". Viaţa aici, înăuntru, în spaţiul restrictiv, impus, este plină de „umezeală", nu este una sănătoasă spiritual, benefică şi atunci se întreabă Iona de ce trebuie să ducă oamenii un astfel de trai, „de ce-i mai mănâncă *(chitul)*, dacă n-are condiţii?".

Iona devine **încrezător**, „o scot eu la cap într-un fel şi cu asta, nicio grijă", apoi scapă cuţitul şi se închipuie o mare şi puternică unghie, „ca de la piciorul lui Dumnezeu", cu care începe să spintece burţile peştilor, despărţind „interiorul peştelui doi de interiorul peştelui trei", cu intenţia de a ieşi la lumină.

Iona rămâne **singur cu propria conştiinţă**, gândind („stăteam gânduri întregi") şi acţionând **solitar** în lumea înconjurătoare. Apar în acest tablou motive noi, cu o simbolistică bogată: gemenii, prezenţa ochilor care privesc şi cu care dialoghează interiorizat.

Iona adresează o scrisoare mamei sale, pentru că „în viaţa lumii" există „o clipă când toţi oamenii se gândesc la mama lor. Chiar şi morţii. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă... până se ajunge la o singură mamă, una imensă...". Deşi i „s-a întâmplat o mare nenorocire", Iona **iubeşte** viaţa cu jovialitate şi tristeţe, **ideea repetabilităţii existenţiale** a omului fiind sugerată prin rugămintea adresată mamei: „Tu nu te speria numai din atâta şi naşte-mă mereu", deoarece „ne scapă mereu

ceva în viaţă", totdeauna esenţialul. ***Replicile se succed cu vioiciune şi amărăciune*** în acelaşi timp, cu ***tonuri grave sau ironice***. Astfel, primind multe scrisori, Iona remarcă faptul că „scriu nenorociţii, scriu", cu **speranţa deşartă a naufragiatului, care nădăjduieşte a fi salvat de cineva**: „Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea din mână în mână, toţi or să-ţi dea dreptate, dar să intre în mare după tine - niciunul".

Finalul tabloului ilustrează o infinitate de ochi care-l privesc, simbolizând nenăscuţii pe care chitul şi-i asumase şi care-l înspăimântă pe Iona: „Cei nenăscuţi, pe care-i purta în pântece [...] şi acum cresc de spaimă. [...] Vin spre mine cu gurile ... scoase din teacă. Mă mănâncă!".

Tabloul IV îl prezintă pe Iona în gura „ultimului peşte spintecat", văzându-se la început numai „barba lui lungă şi ascuţită [...] care fâlfâie afară". Eroul respiră acum alt aer, „aer de-al nostru - dens", nu mai vede marea, ci nisipul ca pe „nasturii valurilor", **dar nu este fericit**, pentru că „fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie". **Singur** în pustietatea imensă, dar **dornic de comunicare** şi **de a se face auzit**, Iona îşi strigă semenii: „Hei, oameni buni!". Apar cei doi pescari care au în spinare bârnele şi Iona se întreabă de ce întâlneşte mereu „aceeaşi oameni", sugerând **limita omenirii captive în lumea îngustată** „până într-atâta?". Orizontul lui Iona se reduce la o burtă de peşte, după care se zăreşte „alt orizont", care este „o burtă de peşte uriaş,,, apoi „un şir nesfârşit de burţi. Ca nişte geamuri puse unul lângă altul", ilustrând similitudinea perpectivelor limitate ale oamenilor presaţi de împrejurările vieţii.

Meditând asupra relaţiei dintre om şi divinitate, Iona nu are nicio speranţă de înălţare spirituală, deşi „noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere", după care fiecare se va duce acasă ca „să murim bine, omeneşte", însă „învierea se amână". Drama umană este aceea a vieţii apăsătoare, sufocante, restrictive, din care nimeni nu poate evada în libertatea intelectuală şi etică: „Problema e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, o dată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul într-altul!". Toţi **oamenii sunt supuşi aceluiaşi destin de muritori neputincioşi**, toate „lucrurile sunt peşti. Trăim şi noi cum putem înăuntru". În naivitatea lui, Iona voise **să-şi depăşească umila condiţie**, aspirase spre o existenţă superioară, deşi ar fi trebuit să se oprească la un moment dat „ca toată lumea", iar nu să „tot mergi înainte, **să te rătăceşti înainte**". Iona încearcă să-şi prezică „trecutul", **amintirile sunt departe, înceţoşate** sugerând părinţii, casa copilăriei, şcoala, poveştile şi **încearcă să-şi identifice propria viaţă**, pe care o vede „frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?". După această

rememorare a reperelor universului copilăriei, Iona îşi aminteşte şi numele -„Eu sunt Iona"- simbolizând momentul de iluminare spirituală împlinită ca o consecinţă a călătoriei iniţiatice. Ca urmare, constată că **viaţa de până acum a greşit drumul**, "totul e invers", dar nu renunţă, „plec din nou".

Soluţia de ieşire pe care o găseşte Iona este aceea a spintecării propriei burţi cu un gest rutinat, după ce tăiase un şir nesfârşit de burţi ale peştilor care se înghiţiseră unii pe alţii şi care ar semnifica **evadare din propria carceră, eliberarea din propriul destin, din propria captivitate**. Drama se termină cu o replică ce sugerează încrederea pe care i-o dă **regăsirea sinelui**, pentru că „e greu să fii singur", simbolizând un nou început: „Răzbim noi cumva la lumină". Acest ultim gest al lui Iona, de a-şi spinteca propria burtă, poate fi un **gest reflex sau o sinucidere**, o părăsire voită a lumii înconjurătoare şi o retragere în sine însuşi, aceasta fiind unica salvare pe care o găseşte.

În concluzie, Iona, **pescar pasionat**, simbolizează omul ce aspiră spre libertate, speranţă şi iluzie, idealuri sugerate de marea care-l fascinează. El încearcă să-şi controleze destinul, să-l refacă. Fiindcă nu-şi poate împlini idealul (prinderea unui peşte mare), el este înghiţit de un chit, intrând astfel într-un spaţiu închis la infinit, acesta fiind şi unica raţiune de a lupta pentru supravieţuire într-o existenţă în care peştele cel mare îl înghite pe cel mic. Lumea este simbolizată de acest univers piscicol, în care peştii se înghit unii pe alţii, Iona însuşi fiind un abdomen de peşte. Încercând să se elibereze, el spintecă pereţii pântecelor mistuitori ai şirului nesfârşit de peşti, într-o succesiune concentrică, sugerând că **eliberarea dintr-un cerc al existenţei este posibilă numai prin închiderea în altul, ieşirea din limitele vechi înseamnă intrarea în limite noi („toate lucrurile sunt peşti")**.

Metafora peştelui este viziunea centrală a piesei: în pântecele chitului, Iona se descoperă pe sine, ca ins captiv şi rătăcit într-un labirint în care omul este vânat şi vânător, condamnat la eterna condiţie de prizonier (al vieţii, al societăţii, al familiei, al propriului caracter, a propriei mentalităţi etc.). Iona este constrâns la un exil forţat în spaţiul **singurătăţii absolute** şi caută mereu **comunicarea cu ceilalţi**, fiind preocupat de **solidaritatea umană, de regăsirea sinelui** în setea sa pentru libertatea de exprimare şi de acţiune. Îmbătrânit, în sensul înţelpciunii, Iona iese la lumină după ce spintecă ultimul peşte, pe o plajă pustie, dar orizontul care i se arată îl înspăimântă, pentru că şi acesta este alcătuit dintr-un alt şir nesfârşit de burţi de peşte, deşi crezuse că e liber. Înţelege

că vinovat este „drumul, el a greşit-o" şi gândeşte o cale inversă pentru a „ieşi la lumină". Îşi strigă numele şi, în loc de a mai tăia burţi de peşte, în speranţa unei libertăţi iluzorii, îşi spintecă propriul abdomen, cu sentimentul de a fi găsit, nu în afară, ci în sine, soluţia vieţuirii şi deplina libertate: *„Răzbim noi cumva la lumină"*.

Gestul sinuciderii şi simbolul luminii din final sunt o încercare de **împăcare între omul singur şi omenirea întreagă, o salvare prin cunoaşterea de sine, ca forţă purificatoare a spiritului, ca o primenire sufletească**.

Criticul literar, Nicolae Manolescu, în articolul intitulat sugestiv ***„Triumful lui Iona"***, interpretează gestul-personajului, din ***finalul piesei***, ca pe o salvare de sine, ca pe un alt început: „Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuţitului împotrivă-şi trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare - care înseamnă că lupta continuă şi după ce condiţia tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eşecului. Cum să nu se vadă cât de imensă, de copleşitoare, ca o iluminare născută din miezul fiinţei, este bucuria cu care Iona îşi spune cele din urmă cuvinte de încurajare, înainte de a înfrunta, încă o dată, destinul?. *„Gata, Iona? (Îşi spintecă burta). Răzbim noi cumva la lumină"*. Adevărata măreţie a lui Iona este de a fi luat cunoştinţă de sine, de forţa sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt".

PARTEA A TREIA

LIMBĂ ŞI COMUNICARE

STILURILE FUNCŢIONALE ALE LIMBII ROMÂNE

Cuvântul *stil* vine de la latinescul *stylus* care înseamnă *condei*. Naturalistul francez Buffon definea, încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, stilul ca fiind întrebuinţarea individuală a limbii, afirmând că „stilul este omul însuşi" („le style c'est l'homme meme"). Aşadar, el consideră că fiecare individ are stilul său, de aceea l-a definit stil individual, iar în funcţie de împrejurările în care cineva vorbeşte şi de starea de spirit în care se găseşte, stilul poate fi:

a) **stil neutru** (indiferent): un răspuns dat unui trecător;

b) **stil familiar** (apropiat, intim): folosit între „ai casei" sau cu prietenii;

c) **stil solemn** (grav, ceremonios, protocolar): se adresează unei oficialităţi, unei persoane importante în ierarhia socială.

Tudor Vianu, estetician, consideră că stilul reuneşte ansamblul notaţiilor pe care vorbitorul sau autorul le adaugă expresiilor sale tranzitive, iar **Ion Coteanu**, lingvist, afirmă că „poetic sau nu, stilul este şi expresia verbală a unui mod de a gândi". Referindu-se la importanţa pe care o are stilul în exprimarea ideilor, **M. Riffaterre** afirma: „Limba exprimă, stilul subliniază".

CALITĂŢILE GENERALE ALE STILULUI

1. Corectitudinea este respectarea strictă a regulilor gramaticale, a ortografiei în vigoare. Abaterea de la corectitudine duce la *solecism*.

De exemplu: *dezacordul* („ziariştii a participat la manifestare..."), *folosirea incorectă a acuzativului* („cartea care am luat-o..."), cuvinte sau *expresii enunţate greşit* („servici", „în ceea ce privesc problemele") etc.

2. Claritatea este dată de folosirea *cuvintelor cu sensurile lor de bază* bine cunoscute. Abaterile de la claritate sunt:

- *obscuritatea* – stilul confuz, greoi;
- *stilul echivoc* – confuzie în exprimare, astfel încât nu se poate şti exact la ce se referă vorbitorul;

- *nonsensul* – exprimare fără logică, fără sens, deseori aberantă („Industria română e admirabilă, e sublimă putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire"- I.L.Caragiale).

3. Proprietatea este calitatea stilului privind folosirea cuvintelor ce exprimă exact ideea, apelând la sensul propriu, cel mai potrivit al cuvântului. Abaterile se produc din cauza necunoaşterii sensurilor unor cuvinte şi duc la un *stil impropriu*.

4. Precizia este capacitatea de a folosi cuvintele strict necesare comunicării, de a găsi acele cuvinte care să exprime cel mai bine ideea pe care vorbitorul doreşte să o transmită. Abaterile de la precizia exprimării pot duce la:

- *stilul prolix, difuz, bombastic*, printr-o aglomerare obositoare de cuvinte inutile, ceea ce produce *digresiunea*. Definind un astfel de stil, Voltaire îl numea „o mare de cuvinte într-un pustiu de idei", iar Titu Maiorescu, referindu-se la „beţia de cuvinte", afirma că „boala se numeşte lipsa de idei";
- *pleonasmul* este greşeala de exprimare prin repetarea inutilă a unor cuvinte ce exprimă aceeaşi idee („şi-a adus aportul");
- *tautologia* reflectă sărăcia vocabularului, neputinţa de a găsi cuvintele cu sensul cel mai potrivit în exprimare, din care cauză îl repetă („Am să vă arăt cum arată coperta cărţii"; „Urmează acum următorul invitat...");

5. Puritatea este dată de folosirea strictă a cuvintelor admise de simţul cultivat al limbii. Abaterile de la această calitate a exprimării reies din incultură, din lipsa lecturii, din imitarea fără discernământ a unor expresii („faci mişto!"), precum şi din folosirea abuzivă ori nejustificată de provincialisme, arhaisme, neologisme, barbarisme etc.

CALITĂŢILE PARTICULARE ALE STILULUI

Stilul particular asigură originalitate operelor literare, scriitorilor şi vorbitorilor, individualizându-i şi conferindu-le personalitate.

1. Naturaleţea este exprimarea firească, curgătoare, necăutată a ideilor, ce se înlănţuie coerent, logic şi clar, fiind receptate cu uşurinţă şi cu plăcere de cei cărora le sunt adresate. Abaterea de la naturaleţe duce la un *stil afectat* (căutat, teatral) sau la un *stil emfatic* (bombastic, declamator, umflat).

2. Concizia este exprimarea concentrată, lapidară, care apelează numai la cuvintele absolut necesare transmiterii ideii vorbitorului spre a fi înţeleasă corect de receptor.

3. Simplitatea este capacitatea de a folosi cuvinte accesibile, de a acorda o atenţie migăloasă în alegerea riguroasă a cuvântului care să exprime cel mai elocvent ideea susţinută .

4. Armonia (muzicalitatea) este dată de sonoritatea caldă, firească, ce încântă auzul şi este ilustrată mai ales de poezie, dar este necesară şi în exprimarea cotidiană. Abaterea de la armonia fonetică duce la *cacofonie*, adică la alăturarea supărătoare a unor grupuri de sunete ce poate deveni uneori vulgară („*face ce* poate", „*cu ru*gămintea", „economică *care*", „*la la*borator ").

5. Demnitatea stilului este dată de folosirea cuvintelor cuviincioase, conferind exprimării delicateţe, fineţe, discreţie şi eleganţă. Abaterea de la această calitate duce la o exprimare vulgară, de prost gust, supărătoare.

6. Finețea stilului se realizează prin întrebuinţarea acelor cuvinte ce exprimă în mod subtil ideea, sensul, apelându-se la aluzie, cititorul sau interlocutorul trebuind să descopere esenţa comunicării.

7. Alte trăsături ale stilului individual sunt: **oralitatea, retorismul, ironia, umorul, variaţia stilistică** (aforistic, gnomic, patetic), **poliloghia** (exprimare retorică şi difuză) etc.

Referindu-se la stilurile funcţionale ale limbii române, Ion Coteanu consideră că acestea constituie „un sistem lingvistic mai mult ori mai puţin specializat în redarea conţinutului de idei specifice unei activităţi profesionale".

Tudor Arghezi defineşte stilul ca fiind "meşteşugul de a da cuvintelor duritate, relief, culoare şi însufleţire".

O sugestivă şi metaforică viziune asupra calităţilor pe care trebuie să le respecte stilurile folosite în comunicare o exprimă poetul **Lucian Blaga**: *„Întâia şi suprema lege a stilului literar ţine de regulile politicii financiare. Această regulă te învaţă să nu emiţi cuvinte pentru care n-ai acoperire în aur. Orice abatere de la această normă duce la inflaţie".*

CLASIFICAREA STILURILOR FUNCŢIONALE s-a făcut în funcţie de apartenenţa omului la un grup social sau la un domeniu de activitate, ceea ce imprimă în vorbire sau scriere anumite particularităţi comune grupului respectiv.

Numărul acceptat de stiluri funcţionale a variat de la începutul secolului al XX-lea până la cercetări mai recente aparţinând lingvistului Ion Coteanu.

Pentru limba română, se acceptă, în general, existenţa a patru stiluri funcţionale, dar ele se pot reduce la esenţă la opoziţia clară dintre **limbajul artistic (literar)** şi **non-artistic (non-literar)**:

I. Stil artistic/ literar - limbaj conotativ: *cuvintele primesc sensuri noi, figurate, prin polisemie, bogăţie sinonimică, sensuri secundare, individuale, variabile ori chiar accidentale, în funcţie de contexte lingvistice şi extralingvistice.*

● **Stilul beletristic (artistic)** este folosit în operele literare, de aceea se mai numeşte şi **stilul literaturii artistice** şi are următoarele caracteristici:

* ***limbaj conotativ*** *- cuvintele primesc sensuri noi, figurate, prin polisemie, bogăţie sinonimică, sensuri secundare, individuale, variabile ori chiar accidentale, în funcţie de contexte lingvistice şi extralingvistice*:

- utilizarea *imaginilor artistice*, a *cuvintelor cu sens figurat* care, prin muzicalitate şi forţă sugestivă, conturează imagini plastice în conştiinţa cititorului;
- cuvintele expresive, *figurile de stil, topica şi punctuaţia* sunt relevante pentru anumite stări afective ale autorului sau pentru ideile pur intelectuale ori noţionale ale textului;

* se adresează mai ales ***imaginaţiei şi sensibilităţii*** cititorului, ideile trebuie – aşadar – descoperite în expresia figurată şi sugestivă a textului beletristic;

* este bogat în ***registre lexicale****: arhaisme, regionalisme, neologisme, elemente de jargon şi argou* care au ca scop reflectarea realităţii prin imagini sugestive şi crearea unor efecte de natură emoţională;

* are ***funcţie estetică*** de comunicare;

* are ***caracter individual***;

* utilizează, de regulă, ***verbe*** ca: a reflecta, a sugera, a simboliza, a ilustra, a exprima, a recrea, a semnifica, a imagina, a profila, etc.

II. Stil non-artistic/ non-literar - limbaj denotativ*: cuvintele au sensul propriu, independent de context, se utilizează termeni de specialitate, ce vizează precizia şi concizia comunicării*:

● **Stilul ştiinţific** este utilizat în lucrările cu caracter ştiinţific, tehnic şi are următoarele trăsături:

* cuvintele au ***sens denotativ***, fiind excluse sensurile conotative, eventuale figuri de stil;

* ***obiectivitatea*** textului justificată prin prezenţa persoanei a III-a;

* transmite ***informaţii*** asupra unor fenomene, obiecte, procese menite să dezvolte teorii, concepţii şi idei, să relateze rezultatele obţinute prin investigarea diferitelor domenii ale realităţii sau să precizeze tehnologii cu caracter aplicativ;

* comunicarea se realizează prin ***noţiuni ştiinţifice, raţionamente riguroase, clare, precise***;

* pune în lumină ideile, adresându-se ***gândirii logice***, nu sensibilităţii cititorului;

* vocabularul ştiinţific cuprinde numeroase ***neologisme, termeni de specialitate dintr-un anumit domeniu ori cu circulaţie internaţională***;

* claritatea şi precizia textului se motivează prin ***monosemantismul*** termenilor de specialitate;

* construcţii cu ***caracter explicativ şi concluziv***, tipice pentru stilul ştiinţific;

* ***verbele*** sunt, cu predilecţie, la modul indicativ (cu valoare de certitudine) sau conjunctiv (ca expresie a probabilităţii); ***timpul verbal*** utilizat este, mai ales, prezentul gnomic (atemporal); ***adjectivele*** nu au grade de comparaţie;

* ***frazele*** sunt ample, propoziţiile subordonate sau incidente neafectând claritatea textului;

* ***conectorii*** sunt argumentativi şi au rol persuasiv;

* ***lipsesc*** cu desăvârşire caracteristicile oralităţii şi nuanţele afective ale construcţiilor.

* uneori, limbajul ştiinţific cuprinde şi elemente expresive, cuvinte cu valoare afectivă cu scopul de a întări un punct de vedere al autorului, de a sublinia *o concluzie, exprimând şi adeziunea afectivă a autorului* la poziţia intelectuală ilustrată prin *argumentaţie logică*;

● **Stilul juridic-administrativ (oficial)** este folosit în *actele oficiale emise de diverse firme, instituţii şi întreprinderi* (adeverinţe, certificate, expertize, procese-verbale etc) sau în cele *adresate unor oficialităţi* de către persoane fizice ori juridice (cereri, memorii, reclamaţii, acţiuni în justiţie etc);

- ***limbaj denotativ*** - *cuvintele au sensul propriu, independent de context,*

- apelează la ***clişee sau formule lexicale***: „Se adevereşte prin prezenta...:", „Vă aducem la cunoştinţă că...";

- se folosesc obligatoriu ***alineate, paragrafe, articole numerotate*** („art.3") în scopul scoaterii în evidenţă a ideilor ce se vor subliniate în actul oficial, precum şi pentru claritatea acestora;

- exprimarea este ***lapidară (concisă), clară, neutră, obiectivă (fără încărcătură afectivă sau emoţională)***.

● **Stilul publicistic (jurnalistic)** este caracteristic ziarelor şi revistelor, radioului şi televiziunii, articolelor care dezbat diferite probleme economice, culturale, ştiinţifice, sociale, politice etc.; se foloseşte atât în ***presa scrisă, cât şi în cea audiovizuală, în toată mass-media:***

- exprimarea este ***accesibilă*** cititorului cu o cultură medie, urmărind *informarea publicului şi comentarea,* pe înţelesul tuturor, a ideilor şi *problemelor de interes public*;

- ***ştirile*** se redactează *clar, succint, precis, la obiect*;

- îmbină ***registre stilistice diferite***: colocvial, ştiinţific, administrativ, publicitar, literar, polemic.

- uneori, exprimarea recurge la un ***lexic bogat şi variat,*** *cu virtuţi expresive*, menit să convingă şi să determine, în acelaşi timp, stări afective;

- în limbajul publicistic se manifestă următoarele ***funcţii ale comunicării***: informativă, propagandistică, agitatorică, mobilizatoare;

- informaţia are *caracter perisabil*;

- presa are rolul de *a educa şi a influenţa opinia publică.*

- principalele ***forme publicistice*** sunt: articolul, comentariul, comunicatul, grupajul informaţional, reportajul, interviul, dezbaterea etc.

Lingviştii au emis şi alte opinii privitoare la clasificarea stilurilor funcţionale, considerând că mai pot exista şi altele:

* **Stilul familiar sau colocvial** (I.Iordan, C.Maneca);
* **Stilul oratoric** (I.Iordan, P.Diaconescu);
* **Stilul epistolar şi telegrafic** (Lidia Sfârlea).

COMUNICAREA

- factori, clasificare, funcţii, tipuri, scop -

Comunicarea este procesul de transmitere a unui mesaj de la emiţător către receptor (destinatar), folosind un anumit cod şi prin intermediul unui canal. Codurile prin care se realizează comunicarea interumană sunt limbile naturale (toate limbile vorbite pe glob).

A. FACTORII/ ELEMENTELE COMUNICARII

Lingvistul american de origine rusă, **Roman Jakobson** (1896-1982), defineşte **şase factori constitutivi (elemente) ai comunicării**:

- ***emiţătorul (locutorul)*** este ***persoana care transmite mesajul.*** Emiţătorul îndeplineşte ***funcţia emotivă***, însemnând că adresarea către un receptor se naşte dintr-o pornire interioară, din dorinţa de a comunica un sentiment, o idee, o opinie etc.;

- ***receptorul (destinatarul sau conlocutorul/alocutorul)*** este ***persoana care primeşte mesajul*** transmis de emiţător. El reprezintă funcţia *conativă/persuasivă* a comunicării, întrucât reacţionează afectiv la receptarea mesajului;

Notă: Emiţătorul şi receptorul se numesc **actanţii comunicării: **locutor** (termen folosit adesea ca sinonim al unui emiţător. În sens restrâns, sinonimia funcţionează numai în cazul comunicării orale: locutorul este aşa-numitul subiect vorbitor) şi **alocutor** (unul dintre participanţii la comunicare, cel căruia i se adresează mesajul; sinonim cu destinatar, interlocutor; se opune locutorului sau emiţătorului, cel care emite mesajul).*

- ***mesajul*** poate fi ***scris sau oral*** şi defineşte conţinutul de idei, sentimente, informaţii transmise (în scris sau oral) de către emiţător unui receptor. Mesajul reflectă *funcţia poetică* a comunicării, întrucât este foarte importantă şi forma acestuia, nu numai conţinutul;

- ***codul,*** în comunicarea interumană, este reprezentat, în principal, de limbile naturale (toate limbile vorbite pe glob), precum şi de alte modalităţi de difuzare a mesajului: semne grafice/de circulaţie, impulsuri morse, semnale luminoase/acustice etc.). Mesajul transmis de către emiţător receptorului trebuie să aibă un cod cunoscut celor doi, astfel încât, destinatarul să poată decoda informaţia pentru a capta sensul corect. De aceea, codul reflectă *funcţia metalingvistică.*

- ***contactul (canalul de transmitere)*** poate fi oral, scris, telefonic, audio, video, aerian, poştă, calculator, internet etc. şi defineşte *funcţia fatică*;

- ***referentul (contextul)*** se raportează la subiectul sau tema mesajului, precum şi la situaţia (împrejurarea) în care are loc transmiterea mesajului. Acesta reprezintă *funcţia referenţială.*

B. CLASIFICAREA/ TIPURILE COMUNICARII

După **mijloacele de exprimare**, comunicarea se clasifică astfel:

1. Comunicare verbală se realizează prin cuvinte şi poate fi ***orală sau scrisă***. Comunicarea verbală prin canalul oral poate beneficia şi de comunicarea nonverbală şi/sau cea paraverbală, iar cea transmisă prin canalul scris este îmbogăţită semantic prin semnele de punctuaţie.

2. Comunicare paraverbală (paralingvistică) se manifestă prin sunete nearticulate, intonaţie, accentul pus pe cuvinte, timbrul, inflexiunea şi intensitatea vocii, tonalitatea, ritmul vorbirii etc. Acestea contribuie la transmiterea unor semnificaţii suplimentare, nuanţând mesajul şi facilitând decodarea acestuia.

3. Comunicare nonverbală se concretizează prin gesturi, atitudini elocvente, poziţia corpului, gestica mâinilor, mişcarea sprâncenelor, a umerilor, mimica sau chiar tăcerea care intervine într-o conversaţie poate avea semnificaţii foarte sugestive etc. (***Ostensiva*** este modalitatea de a exprima sensul unui cuvânt indicând fie cu mâna, fie cu alt gest referentul cuvântului respectiv. *Exemplu*: afirmaţia „aceasta este o carte" este însoţită fie de mimică, fie de gestul mâinii/ al capului.)

C. FUNCTIILE COMUNICARII

Funcţiile limbajului (comunicării) constituie un ansamblu de caracteristici lingvistice care se manifestă în relaţie cu procesul comunicării, definite de lingvistul Roman Jakobson:

1. Funcţia expresivă (emotivă/interjecţională) evidenţiază stările afective ale ***emiţătorului*** şi se manifestă mai ales prin interjecţii emoţionale („vai!", „uf!", „of!", „ah!", „ura!", „văleu!", „aoleu!" etc.), mijloace stilistice sau propoziţii exclamative, având ca scop ilustrarea atitudinii afective a vorbitorului.

2. Funcţia conativă (de apel/ retorică/ persuasivă) orientează enunţul către ***destinatar (receptor)***, cu scopul de a obţine o reacţie/ răspuns de la acesta şi este realizată prin ***imperativul verbelor***: „vorbeşte!", „haide!", „vino!", „răspunde!" şi ***vocativul substantivelor***, această funcţie

se află în relație de reciprocitate cu funcția expresivă deoarece ambele ilustrează o stare, un sentiment, o trăire, adică apelează la afect.

3. Funcția referențială (denotativă/cognitivă/informativă), orientată spre ***referentul*** mesajului, comunică ***informații*** privitoare la lumea ficțională sau reală, prin formularea de enunțuri neutru-informative, care constituie, de altfel, și scopul funcției.

4. Funcția fatică asigură controlul comunicării dintre interlocutori ***(canalul)***, prin întrebări, afirmații sau confirmări („înțelegi?", „unde te gândești?", „Sigur că da", „bineînțeles"), care verifică ***atenția*** fiecăruia dintre ei.

5. Funcția metalingvistică verifică termenii comunicării ***(codul)***, garantând faptul că acele cuvinte folosite au forma și sensul corecte, astfel încât receptarea mesajului să fie clară. Se oferă ***explicații suplimentare, gesturi*** care să completeze ideea, ***intonația*** sugestivă pentru decodarea mesajului de către receptor.

6. Funcția poetică (estetică/ literară) se manifestă, în special, în poezie, ***mesajul*** fiind alcătuit din ***simetrii sintactice, elemente prozodice sau cuvinte cu sens figurat*** (***conotative***). Această funcție evidențiază mai ales forma și mai puțin conținutul comunicării, fiind vizibilă și în ***sloganuri publicitare, proverbe, expresii și locuțiuni populare*** etc. Funcția poetică se combină cu celelalte funcții, pentru că, în diversele specii poetice, se manifestă și funcția conativă, de exemplu, în ode sau epistole.

D. SCOPUL COMUNICARII

Prin comunicare se urmărește stabilirea unei relații între emițător și receptor, prin înțelegerea corectă a mesajului care poate avea ca țintă:

- **scop informativ** asupra unor chestiuni, probleme, evenimente, documente, legi, informații de interes public etc.;
- **scop persuasiv**, de convingere asupra unei concepții, viziuni, mentalități, opinii etc.;
- **scop explicativ** privind noțiuni, concepte, idei etc.
- **scop emoțional** pentru textele literare, prin care se transmit cititorului/receptorului stări, sentimente, atitudini afective etc.
- **atenționarea** receptorului asupra unui eveniment, a unui produs, cu scopul promovării acestuia (în clipuri publicitare);
- **scop descriptiv** în textele care se referă la descrierea unui fenomen, a unui peisaj (în textele literare), a unui proces fizic, chimic, biologic, a unor fapte de limbă sau evenimente istorice etc. (în texte nonliterare)

REGISTRE STILISTICE

Registrele stilistice nu sunt varietăți marginale sau speciale ale limbii, ci ele acoperă întreaga sferă a activității de comunicare verbală. În registrele stilistice se manifestă nuanțe **teritoriale** (dialecte, graiuri), **temporale** (arhaice, contemporane), **sociale** (argou, jargon) sau **situaționale** ale limbajelor:

- ***Registrul popular*** este o variantă a limbii române și se deosebește de limba literară prin diferențe fonetice sau semantice în funcție de regiune, având ca particularități: ***simplitatea sintaxei, multitudinea de cuvinte populare, locuțiuni și expresii***. Graiurile sunt variante regionale ale limbii române și se deosebesc între ele fonetic sau lexical: moldovenesc, muntenesc, ardelenesc, oltenesc, dobrogean, crișean, maramureșean etc.

Unele ***neologisme*** capătă, adesea, ***etimologie populară*** și sunt folosite deformat, prin receptare fonetică greșită: **lăcrămație *(reclamație)*, renumerație *(remunerație)*.**

Exemplu: „Lumea asta e pe dos,/ Toate merg cu capu-n jos/ Puțini suie, mulți coboară,/ Unul macină la moară." (Ion Creangă)

- ***Registrul cult*** - se caracterizează printr-o frază elaborată, cu mai multe niveluri de subordonare, în care se utilizează numeroase ***neologisme, cuvinte livrești, împrumuturi*** și ***calcuri lingvistice***. Din punct de vedere al conținutului, textul poate fi politic, filozofic, intelectual ori un discurs oratoric pe teme grave.
- ***Limbajul colocvial (familiar)*** - variantă lingvistică specifică pentru comunicarea verbală într-o sferă socială restrânsă: în familie, între prieteni/rude sau colegi; formele de exprimare tipice sunt ***monologul scris*** (jurnal, însemnări, note) și ***oral*** (relatări, urări, felicitări, toasturi, anecdotică), precum și ***dialogul scris*** (scrisori) și ***oral*** (conversație spontană). Principalele caracteristici ale limbajului colocvial sunt: oralitate, variație stilistică, registru popular, expresivitate, cuvinte peiorative, interjecții, formule de adresare, ironie, umor etc.

Exemplu: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând" (I.L.Caragiale); „Paraschive, tu unde ești, mă? Nu vezi că furca aia stă acolo lângă gard de cinci săptămâni! Ia-o de acolo și bag-o în șopron!" (Marin Preda);

- ***Argoul*** - limbaj folosit de anumite grupuri sociale/vârstă (elevi, studenți, delincvenți), cu scopul de a nu fi înțeleși cu ușurință de cei din jur. Limbajul popular stă la baza argoului, dar cuvintele argotice pot fi și

împrumuturi din alte limbi. Adesea, argourile intră în limba comună, fiind folosite în mediul familiar sau amical, dobândind astfel expresivitate.

Exemplu: *curcan, gabor, sticlete* - pentru *polițist*; *naşpa, ghenă, nasol* pentru *neplăcut, urât*;

● ***Jargonul*** este un limbaj specializat, o variantă a limbii naţionale în care se abuzează de cuvinte străine, fie din snobism, fie din preţiozitate lingvistică: *bonjour, madam', O.K., weekend, look.* Elementele de jargon au fost adesea satirizate de Alecsandri şi Caragiale pentru ilustrarea snobismului personajelor.

Exemplu: Chiriţa vorbeşte o limbă franceză ridicolă, traducând din româneşte cuvintele care compun expresiile franţuzeşti. Astfel, pentru *tobă de carte*, ea spune „un tambour d'instruction", sau pentru *flori de cuc*, „fleurs de coucou", pentru *a spăla putina*, „laver le baril" ori pentru *a vorbi ca apa*, „parler comme l'eau" etc. (Vasile Alecsandri)

● ***Regionalismele*** sunt cuvintele specifice graiului dintr-o anumită zonă geografică a ţării sau o anumită regiune. După specificul manifestării lingvistice, regionalismele pot fi:

- *regionalisme fonetice*, care au forme specifice pronunţiei într-o anumită zonă: *hier (fier), hire (fire), chiatră (piatră), ghine (bine)*;

- *regionalisme morfologice*, a căror formă sau flexiune este specifică unei zone geografice: *el lucră (el lucrează); el mâncă (el mănâncă); el mere (el merge); s-o dus (s-a dus);*

- *regionalisme lexicale*, care înseamnă cuvinte cu un sens răspândit, dar cu formă specifică unei regiuni: *omăt (zăpadă), păpuşoi (porumb), colb (praf), niţel (puţin), pâclă (ceaţă), însărătură (murătură), nătăbâz (nătărău);*

Exemplu: „[...] era un om pâclişit (negru la suflet) şi răutăcios la culme"; „[...] care de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se târâiau aţele şi curgeau oghelele (zdrenţele) după dânşii"

● ***Arhaismele*** sunt cuvintele vechi care au dispărut din vorbirea curentă sau care şi-au modificat complet înţelesurile. În funcţie de specificul manifestat, arhaismele pot fi:

- *arhaismele lexicale*, ţin de vocabular şi denumesc cuvinte ieşite din limbă din cauza dispariţiei obiectului, meseriei, obiceiului etc.: *grămătic, pârcălab, copist, stolnic;*

- *arhaismele fonetice* se referă la pronunţia veche a cuvintelor, deşi ele nu au dispărut din limbă: *a îmbla (a umbla), a împle (a umple), a rumpe (a rupe), samă (seamă);*

- *arhaismele morfologice* se referă la forma veche a părţilor de vorbire, la flexiunea acestora: *inime (inimi), greşeale (greşeli), aripe (aripi), ruinuri (ruine)*;

- *arhaismele semantice* cuprind acele sensuri care au dispărut din limbajul curent, deşi cuvintele ca atare continuă să existe cu alte înţelesuri: *prost = om simplu; nemernic = străin, pribeag; rost = gură; cuvânt = motiv.*

În operele literare, arhaismele, regionalismele şi cuvintele populare sunt **elemente stilistice, artistice**, deoarece au rolul de a evoca **atmosfera, culoarea epocii** conturate în creaţia respectivă sau sunt **mijloace de caracterizare** pentru **personajele literare**, care întruchipează, prin **limbaj**, o anumită tipologie.

● Registrul ***limbajului scris*** se caracterizează printr-o exprimare îngrijită, atent controlată prin cuvinte proprii textului scris.

● Registrul ***limbajului oral*** se defineşte prin expresii şi cuvinte specifice vorbirii, conversaţiei, în care sintagmele, proverbele, maximele ori pildele sunt frecvente.

● ***Principalele modalităţi*** de realizare a registrelor stilistice sunt: *încărcătură emoţională, pauze şi izolări sintactice, inversiuni, elipse, formulări tautologice, digresiuni, clişee lingvistice, repetiţii, pleonasme, deformări ale cuvintelor, ticuri verbale, cuvinte la modă, perifraze, expresii paremiologice, diminutive, augmentative, cuvinte peiorative, superlative sintagmatice, interjecţii, forme de vocativ şi de imperativ, apelative populare, porecle, stridenţe lexicale, paradoxuri lingvistice, jocuri de cuvinte, eufemisme* (cuvânt/expresie care înlocuieşte o exprimare neplăcută, jignitoare, vulgară, respectând paralelismul de sens), *imprecaţii* (blestem, injurie, ocară), *umor, ironie, sarcasm. Acestor modalităţi lingvistice li se adaugă elemente paraverbale* (tonul, intonaţia, pauzele în vorbire, accentul în frază) şi *nonverbale* (mimica, gestica, atitudinea corpului)

Exemplu: „Angel radios! de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul raţiunii...[...] Te iubesc la nemurire. Je vous aime et vous adore: que prĕtendez-vous encore? (Te iubesc şi te ador: ce altceva mai pretinzi? - *n.n.*) Inima-mi palpită de amoare. [...]" **(I.L.Caragiale)**

LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

■ *LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC* se definesc prin caracteristici specifice stilului artistic, prin ***sensul conotativ*** (figurat) al cuvintelor, prin ***originalitatea, inovaţia*** şi ***unicitatea expresiei***, precum şi printr-o ***bogăţie lexicală*** de neologisme, arhaisme, regionalisme, care alcătuiesc registrul **stilistic** al limbajului. Funcţia estetică a limbajului artistic se realizează prin ***expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate***:

●**Expresivitatea poetică** presupune exprimarea plastică a ideilor într-un stil particularizat prin noutatea şi inventivitatea imaginarului poetic, prin selectarea unui lexic adecvat transmiterii de stări emoţionale cititorului, prin utilizarea sugestivă a **modurilor şi timpurilor verbale**.

Semnificaţii ale timpurilor şi modurilor verbale, cu puternică expresivitate în creaţia lirică:

* ***Prezentul etern/ gnomic*** exprimă o acţiune ce se desfăşoară simultan cu momentul vorbirii, sugerând *permanentizarea* acţiunii/ stării/ sentimentului eului liric, fără a se întrevedea o finalizare; *prezentul istoric sau narativ* exprimă sensul timpului trecut cu nuanţă de *eternizare* a acţiunii, gestului, atitudinii, de *reactualizare* a acesteia: „Mircea însuşi mână-n luptă vijelia-ngrozitoare/ Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare" (***„Scrisoarea III"***, de **M.Eminescu**).

* ***Perfectul simplu*** - acţiune/ stare de dată recentă, finalizată de curând, sugerând o *activitate statornică şi neîntreruptă*: „Făcui din zdrenţe muguri şi coroane" (***„Testament"*** de **Tudor Arghezi**).

* ***Imperfectul*** - acţiune începută şi neterminată, simbolizând *stări incerte, de nesiguranţă şi provizorat, fără speranţa vreunei împliniri a ideii/ sentimentului eului liric*: „Dar orice lucra/ Noaptea se surpa!" (***„Mioriţa"***, baladă populară).

* ***Perfectul compus*** - acţiune finalizată deja într-un trecut îndepărtat, *certitudinea unei activităţi/ unui sentiment, unei stări, unei idei ori nostalgia senzaţiilor/ sentimentelor trăite cândva* (adolescenţă, tinereţe, iubire etc.): „Patria ne-a fost pământul/ Unde ni-au trăit strămoşii" (***„Patria română"*** de **George Coşbuc**).

* ***Viitorul*** - proiectarea acţiunii într-un *timp nedefinit, neidentificat, o dorinţă propulsată într-un cândva incert, fără finalizarea stării/ idealului/ sentimentului*, poeţii apelând adesea la forme ale viitorului popular pentru efect stilistic de oralitate: „Şi mi-i spune-atunci poveşti/ Şi minciuni cu-a ta guriţă,/ Eu pe-un fir de romaniţă/ Voi cerca de mă iubeşti." (***„Floare albastră"*** de **Mihai Eminescu**).

* ***Conjunctivul şi condiţional-optativul*** - *dorinţa, năzuinţa, tânjirea pentru împlinirea unui sentiment/ ideal/ aspiraţii/ dor*, sugerând *prelungirea la nesfârşit/ permanentizarea dorinţei/ acţiunii, fără a se întrevedea realizarea acestora*: „O oară să fi fost amici/ Să ne iubim cu dor,/ S-ascult de glasul gurii mici/ O oară şi să mor". (***„Pe lângă plopii fără soţ"*** de **Mihai Eminescu**); „Ce voi? Aş vrea să nu mai stai/ Pe gânduri totdeauna,/ Să râzi mai bine şi să-mi dai/ O gură, numai una". (***„Luceafărul"*** de **Mihai Eminescu**).

* ***Imperativul*** - *o poruncă, un îndemn ori o chemare afectivă*, adesea sugerând fiorul lăuntric, emoţia provocate de nerăbdare/ surescitare, aşteptarea persoanei/ stării nostalgice căreia îi duce dorul; „O, rămâi, rămâi la mine/ Te iubesc atât de mult" (***„O, rămâi..."*** de **Mihai Eminescu**) „Deşteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,/ În care te-adânciră barbarii de tirani!" (***„Deşteaptă-te, române!"*** de **Andrei Mureşanu**).

* ***Infinitivul*** - esenţă semantică a verbului, defineşte acţiunea în sine, identitatea sensului intrinsec al cuvântului: „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată" [***„Odă (în metru antic)"*** de **Mihai Eminescu**].

****Gerunziul*** exprimă *permanentizarea acţiunii*, sugerează o *stare sau un sentiment etern, o idee obsesivă* de care eul liric nu se poate detaşa: „De-atâtea nopţi aud plouând/ Aud materia plângând" (***„Lacustră"*** de **George Bacovia**).

●**Ambiguitatea** în stilistică este un procedeu bazat pe *echivocul lexical/ gramatical* rezultat din posibilitatea de a interpreta diferit, din punct de vedere semantic, un cuvânt sau o construcţie, prin sens conotativ, ironie sau repetiţie. Ea dezvăluie o *dublă posibilitate* de a echivala unele elemente din limbajul poetic, astfel încât oferă *cititorului* o *alternativă* de conotaţii posibile, o *altă interpretare* pentru aceeaşi expresie lingvistică.

Ambiguitatea se defineşte printr-un *joc de cuvinte* asemănător *calamburului*, figură de stil bazată pe echivocul rezultat din alăturarea/ substituirea a două cuvinte asemănătoare sonor (omofone), dar având sensuri diferite, în scopul obţinerii unui efect emoţional/ comic (Banul este un *nume rar* = *„numerar"*- **Mihail Kogălniceanu**). *Formă de manifestare a funcţiei ludice a limbajului*, ambiguitatea este un procedeu alegoric, care determină în context alcătuirea unei întregi *serii figurative* şi care se realizează, în principal, prin:

* *omonimie, polisemie şi paronimie*: „O *lume* e în *lume* şi o vecie ţine" (**Mihai Eminescu**); „Şi nu cunoşti pe *buza* mea scânteietoare/ *Buzele* calde câte m-au sorbit" (**Tudor Arghezi**)

* *tropi*: *metonimia, repetiţia cu implicaţii semantice, refrenul:* În poezia ***„Sara pe deal"*** (**Mihai Eminescu**) *ambiguitatea stilistică* se distinge prin *repetiţia epitetului „vechi"*, aşezat în combinaţii surprinzătoare: streşinile „vechi" ale caselor sugerează păstrarea obiceiurilor tradiţionale străbune ale

satului românesc, „clopotul vechi" dezvăluie credința creștină ancestrală a românului, iar „vechiul salcâm" reconstituie viziunea iubirii manifestate în mijlocul naturii ocrotitoare, sentiment ce definește omul contopit cu teluricul și cosmosul din timpuri imemoriale;

* *împletirea registrelor stilistice și a stilurilor funcționale*: În poezia ***„Din ceas dedus"*** **(Ion Barbu)**, *imaginile artistice* se îmbină cu *terminologiile științifice*, luate mai ales din matematică – „însumare"- și cu *neologisme-epitet* -"nadir latent".

Unii esteți și teoreticieni au definit ambiguitatea limbajului poetic nu numai din perspectivă auctorială, ci și prin *percepția cititorului*, care poate găsi *alternative* posibile pentru aceeași expresie artistică ori sesizează *altă semnificație* decât aceea intenționată de autor. **Rodica Zafiu** opinează că ambiguitatea este condiția esențială a limbajului poetic, adică „mecanismul fundamental al poeticității", iar **Ion Coteanu** completează definirea conceptului prin convingerea că ambiguitatea este „destinată să stimuleze și să orienteze capacitatea imaginativă" a actanților implicați în demersul artistic.

●**Sugestia** textului liric este ilustrată prin ***procedeele artistice/ figurile de stil (tropi)*** care compun un tablou unic prin frumusețe, un adevărat ansamblu estetic realizat prin îmbinarea *imaginilor vizuale cu cele motorii, auditive, olfactive, cromatice*, provocând o emoție puternică de admirație și încântare asupra cititorului. În poezia modernă, sugestia se fundamentează pe stilul aluziv, ezitant și cultivă clarobscurul, sinestezia, corespondența între sensibilitatea interioară a eului liric și realitatea exterioară a lumii. „Așadar, poezia nu trebuie să fie nici descriptivă, nici narativă, ci sugestivă." **(Philippe van Tieghem)**

Procedeele artistice/ figurile de stil (tropii) se structurează, după criterii lingvistice, în trei categorii:

* *figuri sintactice și de construcție*: ***enumerația, repetiția, paralelismul sintactic, refrenul, simetria, antiteza, interogația retorică, exclamația retorică, invocația retorică***;

* *figuri semantice*: ***epitetul, comparația, metafora, oximoronul, sinestezia, simbolul***;

* *figuri de sunet* - ***aliterația, asonanța***;

●**Reflexivitatea** creației lirice învederează înclinația evidentă a eului liric spre meditație, spre reflecție asupra problemelor abstracte ale Universului, cum ar fi condiția omului/ artistului în lume, Geneza Universului, relația omului cu Divinitatea etc., element compozițional prezent cu predilecție în poeziile filozofice: „Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?/ N-a fost lume priceută și nici minte s-o priceapă" (*„Scrisoarea I"* de **Mihai Eminescu**).

RELAȚII SEMANTICE (DE SENS) ÎNTRE CUVINTE

În formularea unui mesaj, cuvintele pot avea **sensuri diferite**, în funcție de intenția emițătorului de a transmite receptorului, cât mai clar sau cât mai artistic, ideile, concepțiile, sentimentele etc.

1. Sensul propriu/ denotativ respectă înțelesul lexical și gramatical, redând în mod direct conținutul celor exprimate:

a) *Sensul propriu de bază* este înțelesul obișnuit al unui cuvânt și se mai numește *sens primar*:

El și-a rupt *un picior*. (parte a corpului omenesc)

Irina a băgat o bomboană *în gură*. (cavitate bucală)

b) *Sensul propriu secundar* rezultă dintr-o asemănare și depinde strict de context:

Mașina s-a lovit *de piciorul* podului.

El a căzut într-*o gură* de canal.

2. Sensul figurat/ conotativ se referă la semnificația metaforică, la înțelesul neobișnuit și surprinzător al unui cuvânt, folosit pentru a transmite o imagine artistică:

„Pe-*un picior de plai*,

Pe-*o gură de rai*"

Clasificarea cuvintelor după formă și sens

I. MONOSEMANTICE/ UNISEMANTICE au un singur înțeles, adică nu pot avea polisemie sau sinonimie: *natriu, antibiotic, infarct, neuron.*

II. POLISEMANTICE cuvintele păstrează sensul de bază, care însă s-a diversificat în sensuri colaterale, dar nu se îndepărtează de noțiunea pe care o definește cuvântul lexical:

**masă:*

- obiect de mobilier: Mi-am cumpărat o *masă* ovală.
- mâncare: Am luat *masa* în oraș.
- ospăț, petrecere: La balul de caritate s-a organizat o *masă* festivă.

**baie:*

- camera de baie: În *baie* are gresie neagră.
- cada: A umplut *baia* cu apă fierbinte
- spălare, îmbăiere: Copiii fac *baie* în râu.

III. SINONIMELE sunt cuvintele cu **formă diferită şi înţeles identic sau foarte asemănător**. Un cuvânt poate avea *mai multe sinonime*, formându-se astfel o **serie sinonimică**: **adevărat - real - veritabil – autentic.**

Se poate stabili o **relaţie de sinonimie şi între o expresie şi un cuvânt sau între două expresii**:

a băga de seamă = a observa;
a o lua la sănătoasa = a fugi;
a se da de-a dura = a se rostogoli, a se da de-a rostogolul;
a-şi lua nasul la purtare = a se obrăznici, a i se urca la cap.

NOTĂ

*Sinonimul şi cuvântul înlocuit trebuie să fie **aceeaşi parte de vorbire**:

substantive: noroc=şansă;
verbe: a reuşi=a izbuti;
adjective: prietenesc=amical;
pronume: el=dânsul;
numerale: întâiul=primul;
adverbe: mereu=totdeauna;
prepoziţie: către=spre

IV. ANTONIMELE sunt cuvinte cu **formă diferită şi cu înţeles opus**:

mare # mic; înalt # scund; bun # rău; sus # jos etc.

* Antonimia se poate realiza şi **cu ajutorul prefixelor** (*prefixe antonimice, negative sau privative*):

confirma # infirma; închide # deschide; împacheta # despacheta; cinstit # necinstit; egal # inegal; lipit # dezlipit etc.

* Antinomia se realizează şi **între un cuvânt şi o locuţiune**:

a opri # a da drumul

NOTĂ

Perechea de antonime trebuie să fie compusă din **părţi de vorbire de acelaşi fel:**

substantive:	bucurie # tristeţe;
adjective:	bun # rău;
verbe:	a da # a lua;
adverbe:	sus # jos.

Atenţie!

*În cazul **cuvintelor polisemantice**, antonimia se stabileşte pentru fiecare sens mai important al cuvântului respectiv: *drept # nedrept; drept # strâmb; drept # stâng*

*La stabilirea **perechilor antonimice** este bine să nu se piardă din vedere sensul cuvintelor. De pildă, cuvinte ca *nebun, necurat, nevrednic* **nu sunt antonimele** *cuvintelor bun, curat, vrednic.*

V. OMONIMELE sunt cuvinte cu **formă identică şi acelaşi corp fonetic, dar cu înţeles total diferit**:

Barca pluteşte pe *lac.*
Am dat cu *lac* pe unghii.
Eu am o rochie *nouă.*
El a luat nota *nouă* la istorie.
Irina *poartă* pantofi cu toc.
Ei au plantat lângă *poartă* un brad.

NOTĂ

*Omonimele care *se scriu la fel* se numesc **omografe,** la unele fiind diferit accentul: *ácele/acéle; copíi/cópii;*

*Omonimele care *se pronunţă la fel*, fiind alcătuite din aceleaşi sunete şi nu diferă nici accentul se numesc **omofone**:

I-am împrumutat multe *mii* de lei, dar mi-a promis că *mi-i* aduce mâine.

VI. PARONIMELE sunt cuvinte cu formă aproape identică (uneori diferă un singur sunet) şi cu sensuri diferite.

Pronumele este o parte de vorbire./ Fiecare om are un nume şi un *prenume.*

Complementul este de mai multe feluri./ Ieri i-am făcut pentru prima oară un *compliment.*

NOTĂ

*Confuzia paronimică este o greşeală frecventă în limbajul cotidian. Vorbitorul foloseşte cuvântul uzual în locul celui mai puţin cunoscut, evidenţiindu-şi în felul acesta superficialitatea sau incultura:

conflicte familiare în loc de *conflicte familiale*
(familiar = intim, apropiat; familial = legat de familie)
localitatea originală în loc de *localitatea originară*
(original = deosebit, inedit; originar = de origine)

SEMNELE DE PUNCTUAȚIE

Semnele de punctuație sunt semnele grafice care stabilesc raporturile semantice între unități lingvistice de comunicare, prin care se transmite mesajul emițătorului către receptor. ***Stilistic***, ele indică intonația, mimica, atitudinea auctorială, adică ***elementele nonverbale și paraverbale***.

1. PUNCTUL **(.)** este semnul grafic care se notează la sfârșitul propoziției sau frazei cu înțeles de sine stătător și marchează pauza în vorbire. Punctul se mai folosește în abrevierea cuvintelor (exemplu: adv., pron., subst. etc.) și a unor denumiri (exemplu: O.N.U., A.S.E., S.N.S.P.A. etc.)

2. SEMNUL ÎNTREBĂRII **(?)** indică o întrebare, fiind folosit pentru a marca *intonația* **propozițiilor sau frazelor interogative** sau în locul unei atitudini care să marcheze mimica și gesturile interlocutorului:

- De ce ai stricat stiloul?

- ?...

3. SEMNUL EXCLAMĂRII **(!)** marchează o atitudine de uimire sau o chemare, iar ca semn grafic subliniază *intonația* **frazelor** și a **propozițiilor exclamative sau imperative**.Ca și semnul întrebării, el poate să înlocuiască mimica și gesturile interlocutorului:

- Mi-am cumpărat o vilă.

- !...

4. VIRGULA **(,)** delimitează grafic unele propoziții în cadrul frazei și unele părți de propoziție, stabilind și raporturile sintactice dintre ele. Virgula marchează grafic pauzele scurte din vorbire, precum și intonația și ritmul vorbirii.

5. PUNCTUL ȘI VIRGULA **(;)** este semnul de punctuație care marchează o pauză mai mare decât cea redată prin virgulă și mai mică decât cea redată prin punct. Punctul și virgula separă propoziții sau grupuri de propoziții care formează unități relativ independente în cadrul unei fraze.

Punctul și virgula constituie mai mult un mijloc stilistic decât gramatical, folosirea acestui semn de punctuație fiind dictată de preferința celui care scrie textul.

6. DOUĂ PUNCTE **(:)** anunță vorbirea directă sau o enumerare, o explicație, o concluzie și marchează totodată o pauză, în general mai mică decât cea indicată de punct. Ele se pun atât la sfârșitul unei fraze sau propoziții, cât și în interiorul acestora.

7. SEMNELE CITĂRII (GHILIMELELE) **- („ ”)** - sunt semne grafice care se folosesc atunci când se reproduce întocmai un text spus sau scris de cineva. Ghilimelele se pun la începutul și sfârșitul unei citări:

- pentru a ilustra vorbirea directă:
- înaintea și după reproducerea unui text:
- titlurile operelor literare, artistice sau științifice, precum și ale publicațiilor:

8. LINIA DE DIALOG ȘI DE PAUZĂ **(-)** are două funcțiuni cu totul diferite:

***linia de dialog** - indică începutul vorbirii fiecărei persoane care ia parte la o convorbire:

***linia de pauză** marchează, ca și alte semne de punctuație, pauza dintre diferitele părți ale propoziției, dintre propoziții sau fraze.

9. PUNCTELE DE SUSPENSIE **(...)** arată *o pauză mare în cursul vorbirii*. Spre deosebire de punct, punctele de suspensie nu marchează sfârșitul unei propoziții sau al unei fraze, ci indică, în general, o întrerupere a șirului vorbirii. Comunicarea/enunțul așezat înaintea punctelor de suspensie are o intonație descendentă atunci când pauza este neintenționată și o intonație ascendentă atunci când pauza este intenționată. **Stilistic,** punctele de suspensie se folosesc *atunci când exprimă atitudini, stări îndemnând la meditație sau ilustrează mirarea, surprinderea față de cele auzite, fiind însoțite uneori de semnul întrebării sau al exclamării:*

10. CRATIMA (LINIUȚA DE UNIRE) marchează:

* rostirea împreună a două cuvinte diferite, dacă lipsesc sunete (*c-am plecat*=că am plecat) sau dacă nu lipsesc sunete (*strigă-mă*=mă strigă)

*crearea diftongului

* scrierea unor cuvinte compuse, comune sau proprii (câine-lup; redactor-șef; floarea-soarelui);

*cantitatea şi se aşază între două numerale (două-trei; cinci-şase, o sută-două);

* unitatea semantică a unei repetiţii (gânduri – gânduri; încet-încet)

* expresii adverbiale (calea - valea; ici - colo; nitam - nisam; talmeş - balmeş; târâş – grăpiş);

*aproximarea numerică (doi - trei; douăzeci – treizeci);

* limitele unei distanţe sau ale unui interval de timp (iunie - iulie; Bucureşti - Ploieşti; între orele 14 – 16).

În poezie, cratima are rol stilistic, întrucât rostirea într-o silabă contribuie la metrica versului, alcătuind numărul de silabe necesar din punct de vedere prozodic.

11. APOSTROFUL marchează absenţa accidentală în rostire a unor sunete (Las'pe mine. Un'te duci? Da'cine eşti? Dom'le, ce vrei? Am fost pân'în sat.)

TIPURI DE TEXTE

Textul este comunicarea scrisă alcătuită din succesiunea logică a propoziţiilor/ frazelor dintr-un document, o scriere, o publicaţie, o tipăritură, în care se respectă regulile ortoepice, ortografice şi de punctuaţie aflate în vigoare la data redactării. Termenul „text" se foloseşte şi atunci când se face referire la un fragment dintr-o scriere literară, ştiinţifică, politică, publicistică etc.

I. TEXTUL NARATIV

Textul narativ - povesteşte întâmplări, evenimente reale sau imaginare şi se caracterizează prin folosirea verbelor la ***imperfect, la perfect simplu sau la prezentul gnomic*** (care exprimă acţiunea fără a o raporta la un anumit timp, prezent atemporal-*n.n.*). Principalul mod de expunere îl constituie ***naraţiunea***, caracterizată prin relatarea a cel puţin două evenimente aflate în relaţie cauzală, derulate în succesiune cronologică şi la care să participe unul sau mai multe personaje. **Textul epic (narativ)** este ***modalitatea de comunicare scrisă,*** prin care autorul îşi

exprimă ***concepţia despre lume şi viaţă*** în mod ***indirect***, prin intermediul ***personajelor***, apelând la ***naraţiune, descriere şi dialog***.

● **Structura textului narativ**

1. **Instanţele comunicării literare** sunt: ***autorul, naratorul, personajul, cititorul/ naratarul.***

a) autorul este persoana reală care creează o operă artistică, ştiinţifică sau publicistică şi se detaşează de narator sau de eul liric. În literatura cultă, autorul are o identitate anume şi se mai numeşte ***scriitor*** (prozator, poet, dramaturg), pe când în literatura populară autorul este ***anonim***. În textul narativ, ***autorul*** este cel care a creat universul epic, iar ***naratorul*** este cel care comunică evenimentele povestite ***cititorului fictiv (naratarului).***

b) naratorul este o ***instanţă intermediară*** între autor şi cel ce relatează întâmplările în operă, folosind verbele „dicendi" (a zice) şi „sentiendi" (a simţi). **Autorul** este cel care a creat universul epic, iar **naratorul** este cel care comunică evenimentele povestite **cititorului fictiv (naratarului)**. ***Autorul*** corespunde unei ***entităţi reale*** (scriitorul căruia îi aparţine opera), în timp ce naratorul este ***autorul textual, entitatea fictivă*** care relatează textul.

* ***Punctul de vedere al naratorului în relaţie cu autorul şi cu discursul epic al operei*** defineşte mai multe **tipuri de narator**:

Naratorul se defineşte prin câteva ***trăsături specifice*** unui text epic:

- stabileşte o relaţie de comunicare cu lumea creată de autor;
- este mediator între autor şi naraţiunea literară;
- este o prezenţă independentă, care povesteşte întâmplările unui cititor fictiv şi se deosebeşte de autor prin faptul că acesta este cel care a creat universul epic al operei;

c) personajul este principalul element al unei opere epice sau dramatice (niciodată lirice), care determină acţiunea, se află în centrul evenimentelor şi întâmplărilor ori poate fi o puternică personalitate umană în jurul căreia se construieşte esenţa ideatică a creaţiei literare. Personajele pot fi nu numai fiinţe umane, ci şi animale, păsări, plante, făpturi închipuite sau chiar obiecte şi pot fi clasificate după variate criterii: contribuţia la acţiune, curente literare, valoarea etică, apartenenţa socială, structura spirituală, criteriul estetic etc.

Personajul literar este conturat, de regulă, din două perspective: una ***socială*** (exterioară) şi cealaltă ***psihologică*** (interioară), aceste coordonate determinând şi conflictele în care sunt implicate personajele: ***conflictul exterior şi conflictul interior.***

d) cititorul este destinatarul/receptorul unui text literar, ştiinţific, publicistic; el este sinonim cu „lector" (vb. „a lectura").

Relaţia lectorului cu textul narativ defineşte mai multe categorii:

- *lectorul inocent* - se deprinde cu textul prin lecturarea acestuia, adică realizează un prim nivel de lectură;

- *lectorul eficient* - citeşte textul şi selectează anumite pasaje, idei, semnificaţii, în funcţie de obiectivele precise pe care le urmăreşte;

- *lectorul competent* - este cititorul cu experienţă, care poate interpreta, explica şi aprecia un text, în vederea emiterii de opinii autorizate.

Cititorul poate fi:

****cititorul concret*** - care numeşte persoana reală, cu o anumită identitate, pregătire intelectuală, care trăieşte într-o epocă istorică determinată, contemporan sau nu cu autorul;

****cititorul abstract*** este receptorul posibil, înzestrat cu abilităţi de lector, care ar putea sesiza în mod optim valenţele operei literare;

****naratarul*** este ***cititorul fictiv*** al unei opere literare, cititorul imaginar care există numai în aparenţă, convenţional şi căruia i se adresează naratorul pe parcursul discursului său narativ.

2. <u>Perspectiva narativă (viziune sau focalizare)</u> – ***punctul de vedere al autorului/naratorului*** asupra evenimentelor relatate, incluzând şi relaţia sa cu personajele şi cu întâmplările respective.

În relaţia dintre narator şi personaj, exegeţii definesc trei tipuri de viziune narativă:

****obiectivă*** sau ***„din spate"***, în care naratorul cunoaşte mai mult decât personajul, ***naraţiunea*** este ***la persoana a III-a***, naratorul este ***omniscient şi omniprezent,*** adică ştie tot ceea ce fac, gândesc sau intenţionează să întreprindă personajele, se află mereu la faţa locului şi comunică aceste fapte cititorului fictiv; el se identifică, uneori, cu autorul în cazul romanului realist;

****subiectivă*** sau ***„împreună cu"***, în care naratorul ştie tot atât cât şi personajul, ***naraţiunea*** este ***la persoana I***, iar ***personajul- narator*** povesteşte o întâmplare în care este implicat direct, participând ca erou literar în succesiunea faptelor;

*cea numită ***„din afară"***, în care naratorul ştie mult mai puţin decât personajul, iar ***naratorul-martor*** relatează o întâmplare la care a asistat, povestind numai ce a văzut, a auzit sau a sesizat, fără să poată pătrunde până în gândurile sau sufletul personajelor implicate în acţiune.

<u>3. Construcţia subiectului şi a discursului narativ (afabulaţia)</u> într-o multitudine de componente care constituie esenţa tematică a operei respective: ***acţiunea*** *(secvenţe narative, episoade, conflict, relaţii temporale şi spaţiale,* ***planuri narative*** *(înlănţuire/alternanţă),* ***momentele subiectului*** etc.

***

Referirile lui **G.Genette**, în studiul **„Figuri"**, Ed.Univers, 1978 şi conceptele din lucrarea **„Dicţionar de ştiinţe ale limbii", de Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan,** Ed. Nemira, 2001, definesc principalele ***caracteristici şi componente ale structurii prozei literare***.

<u>Diegeza</u> este conceptul prin care se înţelege înlănţuirea de fapte şi întâmplări relatate într-o operă epică, termenul provenind din lb.germană, „diegese", şi înseamnă „povestire, naraţiune, expunere" (cf. „Dicţionar" - ed. Litera internaţional).

Diegeza se defineşte prin câţiva ***termeni specifici***:

- ***istorie*** - totalitatea evenimentelor povestite, acţiunea operei epice;

- ***povestire*** - discursul, oral sau scris, care înfăţişează aceste evenimente;

- ***naraţie*** - actul real ori fictiv care produce acest discurs, acţiunea însăşi de a povesti;

Diegetic, ă** denumeşte acel ***element al structurii narative care se referă la evenimentele reale ori fictive ale operei epice.

*A. **În povestirea „în ramă" sau „naraţiunea în naraţiune"***, G.Genette desprinde ***două tipuri/ niveluri narative***:

a) naraţiune extradiegetică - realizată la primul nivel, care constituie rama exterioară, naraţiunea amplă în interiorul căreia sunt incluse toate povestirile volumului;

b) naraţiune intradiegetică - suita evenimentelor narate în povestirea inclusă, situată la un al doilea nivel;

De exemplu, în „Hanu-Ancuţei" de M.Sadoveanu, naraţiunea la primul nivel, adică partea introductivă a volumului (aparţinând autorului-narator) se află la nivel **extradiegetic**, iar fiecare dintre cele nouă povestiri incluse (având naratori diferiţi) se situează la nivel **intradiegetic**.

*B. **În operele de tip memorialistic, autobiografiile fictive şi confesiunile romaneşti*** (proprii romanului) se manifestă **naraţiunea autodiegetică**, în care vocea narativă este eroul propriei povestiri şi ***narează la persoana I*** şirul evenimentelor. Acest tip de naraţiune este realizată adesea prin ***alternarea relatării autobiografice la persoana I cu povestirea obiectivă la persoana a III-a***.

Memorialistica însumează scrierile care înregistrează o experienţă proprie, acţiuni şi întâmplări trăite de autorul însuşi.

De exemplu, alternanţele de persoană în romanul lui Camil Petrescu

„Patul lui Procust": persoana I apare în scrisorile incluse (cu autori diferiți) în jurnalul lui Fred Vasilescu și în notele de subsol ale autorului. Dar aceleași personaje, uneori în legătură cu aceleași evenimente relatate, sunt desemnate sub forma persoanei a III-a în povestirile celorlalți eroi despre ele. Rezultă o structură narativă foarte complicată, în partea autodiegetică, care ambiguizează perspectiva asupra ***istoriei***, ca suită a evenimentelor relatate.

II. TEXTUL DESCRIPTIV

Textul descriptiv transmite ***informații*** în scopul realizării unei ***imagini*** pe care cititorul și-o poate închipui și care poate fi ***un peisaj, un portret, prezentarea unei case, a unei străzi, a unui oraș, fenomene ale naturii*** etc. ***Descrierea*** este un ***mod de expunere*** *atât în operele* ***literare*** (înfățișarea unui personaj, aspectul unei case sau al unui peisaj etc.) și în textele ***nonliterare*** (ghiduri turistice, calitățile unor produse etc.).

1. Forme ale descrierii:

subiectivă** - atunci când se transmit ***la persoana I emoțiile și ideile celui care face descrierea (naratorul, eul liric, un personaj);

obiectivă** - atunci când descrierea conține informații despre locuri/ persoane/ fenomene transmise neutru, detașat, ***la persoana a III-a, fără a identifica în mod direct stările afective auctoriale;

2. Descrierea utilizează **mijloace de realizare specifice**, care au rolul de a contura cât mai sugestiv/ exact personajul/ locul/ obiectul respectiv:

- ***categoriile gramaticale*** relevante sunt *adjectivele* (numesc calitățile, proprietățile, performanțele obiectului descris), *substantivele* (numesc obiectele, ființele care sunt descrise), *adverbele* (precizează coordonatele spațiale sau perspectivele din care este descris obiectul);
- ***mijloacele artistice descriptive*** sunt numeroase, dar cele mai întâlnite sunt: *imaginile artistice, cuvintele-cheie, figurile de stil, timpurile verbale, câmpuri lexicale* etc.

* *Descrierea literară* înfățișează un aspect din natură, un peisaj/tablou, spații interioare sau exterioare/arhitecturale, stări interioare, afecte (emoții, senzații, sentimente, atitudini) ale personajelor prin analiză psihologică, portret fizic/moral, o localitate etc. Autorul exprimă **în mod direct** atitudini, sentimente, concepții față de obiectul descrierii, apelând la **procedee artistice, figuri de stil, imagini auditive, vizuale, motorii, cromatice** etc.

* *Descrierea științifică* prezintă obiectiv fapte, lucruri, procese, fenomene cu terminologie de specialitate, oferă informații precise, exacte, **excluzând folosirea figurilor de stil, a procedeelor artistice**.

III. TEXTUL ARGUMENTATIV

Textul (discursul) argumentativ urmărește demonstrarea unei ipoteze, a unei opinii privitoare la o anumită temă sau situație și are scop persuasiv.

1. Caracteristicile textului argumentativ:

- ***tema*** pusă în discuție;
- un ***protagonist*** (persoana care dorește să convingă) și un ***antagonist*** (persoana reală sau imaginară care trebuie convinsă);
- ***opinia/ punctul de vedere*** ce trebuie argumentat;
- ***argumentele*** ce trebuie susținute cu dovezi, exemple, opinii de autoritate, comparații cu alte situații/teme/efecte asemănătoare;
- ***concluzia***

2. Structura textului argumentativ:

- formularea ***ipotezei/ opiniei*** care să exprime cu claritate ideea/ tema ce urmează a fi susținută;
- expunerea ***argumentelor propriu-zise*** (unul sau mai multe raționamente pro și /sau contra ipotezei enunțate);
- ***concluzia*** care să reia ipoteza pentru susținerea/ demontarea acesteia.

3. Conectorii textului argumentativ:

***verbe de opinie**: *a crede, a aprecia, a considera, a opina, a presupune, a socoti* etc.;

***adverbe/locuțiuni adverbiale**: *probabil, pesemne, posibil, desigur, fără îndoială, cu siguranță, plauzibil, firește, bineînțeles, negreșit, neîndoielnic, evident* etc.;

***conjuncții/ prepoziții/ locuțiuni conjuncționale și prepoziționale**: *deoarece, întrucât, pentru că, încât, deci, așadar, or, de aceea, fiindcă, ca și când, spre deosebire de, din cauză că, după cum (așa cum bine) se știe, ca să, apoi, mai mult, având în vedere faptul că, e firesc să, ca urmare, din punct de vedere* etc.;

***sintagme argumentative**: *în primul rând/ în al doilea rând, mai întâi, în plus, de fapt, oricum, prin urmare, în ceea ce privește, în fond, în esență, (și nu) în cele din urmă, în concluzie, ca urmare, în altă ordine de idei* etc.

4. Tehnicile argumentative sunt reprezentate de modalitățile cele mai ingenioase care să poate convinge cu ușurință pe antagonist sau interlocutor.

Tehnica argumentativă poate fi

*__inductivă__, pornind de la exemplul concret către generalizarea ipotezei/ ideii/ temei/ opiniei ce trebuie argumentată.

* __deductivă__, pornind de la situaţia generală către ipoteza/ ideea/ tema/ opinia concretă, susţinută prin argumente.

5. Argumentele - dispuse sub formă de paragrafe, numerotate sau enumerate - trebuie să fie exprimate clar şi după o riguroasă înlănţuire logică, iar în susţinerea lor se utilizează cele mai variate ***modalităţi persuasive***:

- opinii ale unor personalităţi cu autoritate în domeniu;
- studii/ lucrări de notorietate;
- adevăruri universal-valabile;
- exemple persuasive, de o logică evidentă;
- comparaţii edificatoare;
- contraargumente, care pot adesea fi mai convingătoare pentru susţinerea opiniei şi creează impresia unei cunoaşteri complexe a temei puse în discuţie.

[Text argumentativ despre familie]

„Nicăieri nu poate fi omul mai fericit decât în mijlocul familiei sale" (Proverb românesc)

(ipoteza/opinia)

Afirmaţia proverbului românesc -„Nicăieri nu este mai fericit omul decât în mijlocul familiei sale"- este în concordanţă cu părerea mea despre relaţiile interfamiliale şi anume că omul se poate dezvolta armonios, poate trăi în pace şi mulţumire numai în cadrul unei familii bine închegate şi sănătoase moral.

(argumentele şi conectorii)

În primul rând, familia oferă stabilitate, confort şi siguranţă. Oricine se simte protejat, liniştit când ştie că are alături persoane care îi doresc binele, sunt gata să îl sprijine în mod necondiţionat atunci când are probleme. De altfel, moralistul Slavici îşi începe nuvela „Moara cu noroc" cu un adevăr universal-valabil, venit din înţelepciunea populară, povaţă pe care o rosteşte bătrâna soacră a lui Ghiţă: „Omul să fie mulţumit cu sărăcia lui, că dacă e vorba, nu bogăţia ci liniştea colibei tale te face fericit".

În altă ordine de idei, în familie, fiecare se poate bucura cu adevărat de realizări, de împliniri, poate comunica sincer cu ceilalţi, se poate baza pe sfaturile lor, pe sprijinul şi loialitatea lor totală. Orice împlinire este trăită la cote amplificate, întrucât ea aduce bucuria izbânzii şi în celelalte inimi, nu numai în sufletul celui care şi-a împlinit idealul. Asemenea se petrec lucrurile şi într-un eşec, tristeţea fiind împărtăşită cu ceilalţi, încurajarea, sprijinul moral făcând posibilă revigorarea forţei interioare şi a curajului de a încerca încă o dată, de a o lua de la capăt.

(concluzia)

În concluzie, omul este cu adevărat fericit în mijlocul familiei, cu care împarte bucuriile şi tristeţile, împlinirile şi eşecurile, visurile şi deziluziile, ceea ce dovedeşte actualitatea/ valabilitatea vechiului proverb românesc.

[Text argumentativ despre iubire]

„Iubirea cheamă iubire şi ea. Nu este atât de important să fii iubit, cât să iubeşti tu - cu toată puterea şi cu toată fiinţa" (C.Brâncuşi)

(ipoteza/opinia)

Privitor la afirmaţia lui Brâncuşi că „Iubirea cheamă iubire şi ea. Nu este atât de important să fii iubit, cât să iubeşti tu – cu toată puterea şi cu toată fiinţa", consider că iubirea nu cheamă iubire şi că cele susţinute de marele artist nu-şi dovedesc valabilitatea.

(argumentele şi conectorii)

Un prim argument este acela că două persoane care se căsătoresc din interes ori siliţi de împrejurări speră că iubirea va veni cu timpul şi se va instala pe măsură ce vor conviețui. Din nefericire, însă, ei nu vor cunoaşte niciodată iubirea adevărată, ci doar o formă de ataşare, de atracţie falsă ori superficială. De pildă, în comedia lui Caragiale, „O scrisoare pierdută", Zaharia şi Zoe Trahanache salvează numai aparenţele unei căsnicii fericite, însă fiecare îşi urmăreşte propriul interes.

O altă situaţie întâlnită în viaţa reală este chiar mai dramatică: atunci când cineva este foarte îndrăgostit şi consideră că şi-a găsit în partener „sufletul-pereche", dar acesta nu simte la fel şi respinge iubirea celuilalt. Oricât de insistent ar fi îndrăgostitul, nu va reuşi niciodată să inoculeze în inima celuilalt simţăminte asemănătoare, aşa că iubirea nu „cheamă" iubire.

Despre a doua parte a acestei afirmaţii: „Nu este atât de important să fii iubit, cât să iubeşti tu – cu toată puterea şi cu toată fiinţa", cred că este, în mare măsură, eronată. Atunci când iubeşti cu toată fiinţa şi cu toată puterea, simţi nevoia să fii, la rândul tău, iubit. Părerea mea este că niciun om nu ar accepta să trăiască alături de cineva care nu-i împărtăşeşte sentimentele. Pe de altă parte, adevărul este că nu îţi poţi alege momentul când te îndrăgosteşti şi, dacă te copleşeşte acest sentiment, cel mai bun lucru pe care îl poţi face este să iubeşti cu toată fiinţa şi să nu-ţi fie frică de acest simţământ, pentru că altfel nu-ţi vei găsi niciodată „sufletul pereche".

(concluzia)

În concluzie, iubirea nu cheamă iubire, este important ca cel de care te-ai îndrăgostit să îţi împărtăşească sentimentele, însă trebuie să dai frâu liber pornirilor, pentru că atunci când îţi vei găsi perechea nu vei şti să o preţuieşti şi o vei pierde. Cred cu tărie că iubirea trebuie să aibă dublu sens, adică să fie un sentiment reciproc.

IV. TEXTUL INFORMATIV

Textul informativ transmite receptorului ***date, informaţii*** despre fapte, persoane, evenimente, fenomene ale naturii, cu scopul de a aduce la cunoştinţa celor interesaţi ştiri, noutăţi din cele mai diverse domenii. Informaţiile trebuie să fie clare pentru a fi decodate corect de către receptor.

1. Cele mai obişnuite texte informative sunt *articolele din publicaţii, ştirile mass-media, documentele ştiinţifice, ghidurile de tip utilitar (instrucţiuni de folosire), informaţii de larg interes* destinate cetăţenilor. În ***textele scrise***, emiţătorul are un statut asemănător cu cel al autorului, iar informaţiile sunt detaliate şi cu mai multe explicaţii. În ***presa audio-vizuală***, informaţiile sunt mai concise şi sunt ilustrate cu efecte muzicale, imagini sau scurte interviuri care suplimentează receptarea eficientă a temei puse în discuţie.

2. În ***textele literare***, informaţiile privesc universul ficţional specific operelor artistice. Interpretarea operelor literare are drept scop descifrarea sensurilor profunde, adesea ascunse, ale acestui tip de text. Informaţiile transmise în procesul interpretării literare au un grad sporit de subiectivism, sunt uneori ambigue sau neconvingătoare, deoarece percepţia fiecărui cititor este una personală.

V. ESEUL STRUCTURAT SI NESTRUCTURAT

Noţiunea „eseu" are mai multe accepţii:

1. Eseul este o ***scriere în proză***, de dimensiuni variabile, care are o tematică diversificată: filozofie, artă, religie, literatură, ştiinţă. Eseistul notează, în mod personal, interpretări, viziuni şi percepţii proprii asupra temei abordate şi astfel el „poate deveni un director de conştiinţă, un răsturnător de valori, un arbitru al gustului" (Nicolae Balotă, „Pledoarie pentru autonomia eseului").

2. Eseul este şi o ***specie literară*** modernă în care conţinutul teoretic este reprezentat de concepte, idei, noţiuni, principii exprimate în limbaj artistic, de aceea situarea eseului literar la graniţa dintre ştiinţă şi literatură este justificată.

3. În activitatea de învățământ, prin **eseu** se înțelege o tehnică de evaluare care are ca temă tratarea unui subiect dintr-un punct de vedere original, creativ și cu un limbaj literar.

Cuvântul „eseu" provine din franțuzescul „essai" care are sensul de „încercare, exercițiu", de aceea termenul ar putea defini și un text care propune numai o soluție, o ipoteză sau o posibilă interpretare a temei puse în discuție, fără pretenția ca această să fie rezolvată sau epuizată.

Eseul poate fi de mai multe tipuri:

1. Eseul structurat este **compunerea** care tratează tema specificată în cerințe, ale căror repere trebuie respectate în cuprinsul lucrării redactate.

Evaluarea eseului structurat se face după următoarele criterii:

- dezvoltarea tuturor reperelor menționate în formularea cerinței;
- înlănțuirea logică și argumentativă a ideilor exprimate;
- echilibrul între părțile unei compuneri (introducere, cuprins, încheiere);
- exprimarea clară și coerentă a ideilor/ argumentelor/ exemplelor;
- paragrafele au rolul de a sublinia ideile formulate;
- analiza și interpretarea reperelor să conțină argumente, exemple, citate, judecăți autorizate și personale etc.;
- respectarea normelor ortografice, ortoepice și de punctuație;
- aspectul eseului (așezarea în pagină, lizibilitatea, respectarea marginii și a alineatelor etc.).

Eseurile structurate, care au ca principale cerințe interpretarea operelor literare, pot fi: ***analiză literară, comentariu literar, caracterizare de personaje, rezumat, paralelă literară, sinteză literară*** etc.

2. Eseul nestructurat (liber) este o **compunere liberă** cu caracter școlar, în care autorul (elevul) tratează tema în viziune exclusiv personală/ subiectivă, decizând asupra aspectelor pe care să le evidențieze în lucrare. Eseul nestructurat urmărește dezvoltarea creativității și se remarcă prin originalitatea și persuasiunea argumentelor exprimate.

VI. REZUMATUL

Rezumatul este o compunere orală sau scrisă, realizată după o operă literară sau științifică, al cărei subiect/conținut este relatat succint și cu obiectivitate.

1. Se poate rezuma orice **text narativ**: un roman, o nuvelă, o povestire, o schiță, un text dramatic, o conversație, un poem, o baladă, un film, un spectacol dramatic, dar **niciodată nu se rezumă un text poetic liric.**

2. Rezumatul se poate întocmi și pentru **texte nonficționale**:

****rezumatul lucrărilor științifice*** ține seama de un vocabular adecvat și păstrează/ respectă riguros modul de a gândi al autorului în problema respectivă, care trebuie însușit și urmat cu strictețe.

****rezumatul lucrărilor oficial-administrative, publicistice*** menține exprimarea succintă, precisă și laconică în redarea conținutului; se renunță la redarea clișeelor lingvistice tipice și la organizarea prezentării pe puncte și paragrafe.

VII. REFERATUL

Referatul este o ***lucrare școlară***, realizată într-o bibliotecă sau acasă, pe baza unei ***documentații bibliografice***, în scopul studierii cu temeinicie a unei teme, pe care elevul dorește să o aprofundeze. Maniera personală de abordare a problemei respective are un rol important în formarea personalității autorului prin dezvoltarea abilităților de selectare și prelucrare a informațiilor, precum și a puterii de analiză și sinteză.

Pentru întocmirea referatului, elevul trebuie să respecte următoarele etape:

- alegerea temei în funcție de preferințe și de materialul documentar ce poate fi procurat;
- întocmirea bibliografiei necesare;
- citirea materialelor documentare;
- întocmirea fișelor tematice, în care sunt consemnate principalele date necesare referatului;
- notarea ideilor proprii referitoare la tema cercetată;
- evidențierea, folosind ghilimelele, a unor citate din opere/ autori de prestigiu în domeniu;
- alcătuirea unui plan privind structura referatului și ordonarea ideilor;
- redactarea referatului, ținând cont de faptul că fiecare idee trebuie subliniată prin alineate;
- recitirea referatului, cu atenție asupra coerenței, a clarității și fluenței ideilor, precum și din punct de vedere al corectitudinii ortoepice, ortografice și de punctuație;
- scrierea formei finale a referatului, având grijă de aspectul îngrijit, de amplasarea în pagină și de lizibilitatea scrisului (în cazul în care este scris de mână).

VIII. TEXTE (LITERATURA) DE FRONTIERĂ/DE GRANIȚĂ

Literatura de frontieră este definită de creațiile literare care conțin mărturisiri (memorii, amintiri, scrisori, jurnal) sau de literatura de călătorie (memorii, reportaj, note de călătorie).

1. Reportajul este o ***specie a literaturii de frontieră***, fiind amplasată între beletristică și documentar. Aparținând ***stilului publicistic***, reportajul folosește mijloace literar-artistice, prin care informează opinia publică asupra unor evenimente, a unei situații relatate de la fața locului ori descrie realități geografice, etnografice, economice, pe baza unei documentări pe teren.

Reportajul literar românesc a dobândit strălucire prin creaţiile scriitorului Geo Bogza.

2. Memorialistica este o creaţie ce aparţine ***genului literar de graniţă*** şi consemnează o experienţă personală, acţiuni şi întâmplări trăite de autorul însuşi sau la care el a fost martor ori simplu spectator. Memoriile dintr-o anumită perioadă istorică relatează evenimente, aspecte politice, economice, sociale ale vremii, cu care autorul este contemporan.

În operele de tip memorialistic, autobiografiile fictive şi confesiunile romaneşti (adică proprii romanului) se manifestă **naraţiunea autodiegetică**, în care vocea narativă este eroul propriei povestiri şi ***narează la persoana I*** şirul evenimentelor. Acest tip de naraţiune este realizată adesea prin ***alternarea relatării autobiografice la persoana I cu povestirea obiectivă la persoana a III-a***.

Uneori, textele memorialistice se menţionează data şi locul în care s-au consemnat evenimentele, faptele sau întâmplările relatate.

3. Notele de călătorie sunt creaţiile care consemnează zilnic şi cronologic evenimentele, observaţiile dintr-o călătorie, pe parcursul desfăşurării ei, de regulă prin formula artistică a ***jurnalului de călătorie***.

NOTĂ:

Textul explicit este un text argumentativ, iar cel **implicit** este textul narativ. În textul explicit, cititorul îşi dă seama despre ce este vorba datorită argumentelor aduse de autor, folosite pentru a demonstra şi susţine opinia/punctul de vedere. În textul implicit, cititorul trebuie să descopere ideea, concepţia autorului, întrucât acesta nu o exprimă desluşit, ci o sugerează, o exprimă cu subtilitate, metaforic.

MIC DICŢIONAR DE CONCEPTE OPERAŢIONALE

Câmp semantic – reprezintă seriile de cuvinte care denumesc obiecte, fiinţe, fenomene, acţiuni etc. aparţinând aceluiaşi domeniu semantic (având înţeles apropiat ca sens). Nu trebuie confundat cu familia lexicală. De pildă, „sicriele", „funerar vestmânt", „cavou", „mort", „coroane" – câmp semantic pentru simbolul „moarte", din poezia „Plumb" de George Bacovia.

Conflict - dezacordul, opoziţia, disputa, lupta dintre două sau mai multe personaje, dintre atitudini, sentimente, idei, dintre personaje şi societate ori, în plan psihologic, când personajul este dilematic, sfâşiat de contradicţii interioare. Conflictul determină acţiunea operelor epice şi dramatice, putându-se identifica două tipuri: **conflict exterior** (se manifestă între două sau mai multe personaje sau între individ şi societate) şi **conflict interior** (ilustrează zbuciumul lăuntric din conştiinţa sau sufletul unui personaj, în plan ideatic sau sentimental, cum ar fi lupta între raţiune şi sentiment, între datorie şi pasiune etc.).

Cuvântul vine de la latinescul ***„conflictus"***, care înseamnă ***„ciocnire, şoc"***.

• Ca element de construcţie a subiectului, conflictul se dezvoltă din intriga acţiunii operelor epice şi dramatice.

Final – ultima parte a unei opere literare, componentă a deznodământului; poate fi închis sau deschis, fericit, dramatic, tragic sau cu suspans.

Incipit – formulă introductivă într-o operă literară, cu o anumită relevanţă artistic, putând fi o descriere, o povaţă, o meditaţie, o imagine artistică, un dialog, un indiciu spaţial/temporal, puncte de suspensie etc.

Dialogul este un procedeu literar, o modalitate de expunere, care presupune alternarea de replici între două sau mai multe persoane, pentru a evidenţia gândurile şi sentimentele personajelor, contribuind astfel la crearea ritmului şi dramatismului acţiunii. Dialogul este caracteristic genurilor epic şi dramatic. În creaţiile epice, dialogul se armonizează cu naraţiunea şi cu descrierea; în operele dramaturgice, dialogul este principalul mod de expunere.

Monologul – mod de expunere şi procedeu literar, prin care personajul îşi analizează stările sufleteşti, concepţiile, ideile. După scopul comunicării, se desprind următoarele tipuri: monolog narativ, monolog argumentativ-explicativ, monolog persuasiv, monolog interior, monolog dialogat (solilocviu), tirada. De cele mai multe ori, monologul este şi procedeu de caracterizare directă sau indirectă.

*O formă aparte de manifestare a monologului în comunicarea scrisă (stilul individual) este **jurnalul**, care se caracterizează prin subiectivism, confesiune, sinceritate, autoanaliză psihologică (jurnal intim, jurnal de călătorie, jurnal filozofic).

*În comunicarea nonliterară, monologul poate fi: discurs (politic, ştiinţific, ocazional), prelegere, conferinţă, toast, alocuţiune, pledoarie etc.

Motiv literar –element de recurenţă ilustrat printr-o situaţie cu caracter de generalitate, un personaj, un obiect sau un număr simbolic, o maximă sau o formulă care contribuie la realizarea temei în opera literară. Ca ***motiv central***, se manifestă printr-o unitate structurală minimală, relevând o situaţie tipică şi având semnificaţii simbolice. Prin reiterare (repetare), el devine ***laitmotiv***.

Motivele literare pot fi: folclorice (motivul transhumanţei) şi livreşti (floare albastră).

Exemplu: motivul apei, motivul focului, motiv floral/ vegetal, motiv astral, motiv terestru, motiv cromatic, motivul cuplului etc.

Relaţii temporale şi spaţiale

A. Perspectiva temporală poate fi:

- *cronologică sau continuă* – bazată pe relatarea în ordinea derulării evenimentelor;
- *discontinuă* - alternarea temporală a evenimentelor, cu dislocări ale fluxului narativ, prin evocare sau reluare; *flash-back* (scenă retrospectivă, inserată în fluxul narativ); *feed-back* (relatare retrospectivă).

B. Perspectiva spaţială se referă la:

- *spaţiul real şi spaţiul imaginar;*
- *spaţiul închis şi spaţiul deschis (interior şi exterior).*

Sensul denotativ/sensul conotativ

Sensul denotativ – se referă la sensul propriu al cuvântului, independent de context, fiind specific textului nonficţional (ştiinţific, publicistic, administrativ).

Exemplu: Inima este un organ vital.

Sensurile conotative – se bazează pe restrângerea sau extinderea sensurilor lexicale, în funcţie de context şi de scopul comunicării. Utilizează valenţele secundare şi figurate ale cuvintelor şi ale îmbinărilor de cuvinte, fiind specifice textului literar-artistic şi, parţial, celui publicistic.

Stil direct/ indirect/indirect liber

Stilul direct (vorbirea directă) – redarea întocmai a replicii în cadrul unui dialog/ monolog sau reproducerea vorbirii cuiva. Foloseşte linia de dialog sau citatul. Este utilizat în epică şi dramaturgie.

Stilul indirect (vorbirea indirectă) – reproducerea vorbirii unui personaj de către autor sau de către alt personaj. Nu admite dialogul sau citatul, necesită prezenţa unor verbe dicendi (a spune, a zice, a afirma, a declara, a intenţiona) utilizează numai persoana a III-a a verbului, se introduce prin conjuncţia „**că**" sau alte elemente de relaţie . Respinge orice formulă de adresare.

• *Transpunerea vorbirii directe în vorbire indirectă presupune:*

- propoziţia incidentă devine propoziţie regentă, conţinând un verb dicendi urmat de conjuncţia „**că**";
- pronumele şi verbele trec la persoana a III-a;
- construcţiile în vocativ dispar sau trec în dativ (complemente indirecte).

Stilul indirect liber – formă intermediară între vorbirea directă şi cea indirectă. Preia vorbirea directă a personajului fără linie de dialog; din vorbirea indirectă elimină verbele dicendi şi conjuncţia „că". Se foloseşte în naraţiunea literară modernă; naratorul oscilează între identificarea cu personajul şi detaşarea (uneori ironică) faţă de acesta. (*Exemplu:* „Baciu ştia că Ion are s-o izgonească, dar nu-i păsa. Lasă să vie fata, nu-i nimic. Acuma, că-i măritată în lege, poate să stea şi acasă." - „Ion" de Liviu Rebreanu)

Tema -este reprezentată de o idee, un sentiment, o atitudine, o concepţie, în jurul căreia se coagulează acţiunea operei sau starea auctorială.

Exemplu: tema iubirii, tema naturii, tema condiţiei umane, tema relaţiei cu Divinitatea, tema aspiraţiei spre ideal etc.